

ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση
Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Διαμάντη ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Σοφία ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ

Αλεξάνδρα ΖΕΡΒΟΥ

Μένη ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ

Τζίνα ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ

Μάνος ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ

Βούλα ΜΑΣΤΟΡΗ

Ελπινίκη ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ

Σούλα ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

Μαρίτα ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ

Δημήτρης ΠΟΛΙΤΗΣ

Μαράνα ΣΠΑΝΑΚΗ

Τασούλα ΤΣΙΛΙΜΕΝΗ

Βασίλης ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Βασίλης ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ

Θέτης ΧΟΡΤΙΑΤΗ

Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΗΜΕΡΑ: ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Μάρθα ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

Συμεών ΔΕΓΕΡΜΕΝΤΖΙΔΗΣ

Alexandra DUMITRESCU

Mare MÜRSEPP

Καλλιόπη ΠΛΟΥΜΙΣΤΑΚΗ

Dominique ROUGÉ

Sophie SHAMANIDI

Lourdes TERRÓN BARBOSA

Lélia TROCAN

Λουίζα ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ



Τεύχος 12

Θεσσαλονίκη 2010

ΔΙΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια Έκδοση

Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας
Α.Π.Θ.

Διεύθυνση: Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: 23.10. 99.74.94

Τηλεομοιότυπο: 23.10. 99.75.65

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: freris@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Συντακτική Επιτροπή:

- *Kravets Yarema* (Πανεπιστήμιο του Λβιβ - Ουκρανία)
- *Montadon Alain* (Πανεπιστήμιο του Κλερμόν-Φεράν - Γαλλία)
- *Redouane Najib* (Πανεπιστήμιο της Καλοφόρνια - Η.Π.Α.)
- *Schmeling Manfred* (Πανεπιστήμιο του Σααρμπρούκεν - Γερμανία)
- *Semujiang Josias* (Πανεπιστήμιο του Μοντρεάλ - Καναδάς)
- *Z.I.Σιαφλέκης* (Πανεπιστήμιο Αθηνών - Ελλάδα)
- *Soncini Anna* (Πανεπιστήμιο της Μπολόνια - Ιταλία)
- *Torrez Vicente* (Πανεπιστήμιο των Άνδεων - Κολομβία)
- *Lélia Trocan* (Πανεπιστήμιο Κράιβας - Ρουμανία)
- *Μιχάλης Τσιανίκας* (Πανεπιστήμιο Φλίντερς - Αυστραλία)
- *Γιώργος Φρέρης* (Α.Π.Θ. - Ελλάδα)

Τα κείμενα που αποστέλλονται για δημοσίευση στο περιοδικό, διαβάζονται ανώνυμα για να αξιολογηθούν από δύο μέλη της Συντακτικής Επιτροπής καθώς και από ειδικούς επιστήμονες κατά περίπτωση.

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: Καθηγητής Γιώργος Φρέρης
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Υπεύθυνη διορθώσεων : Ολυμπία Αντωνιάδου,
Καλλιόπη Πλουμιστάκη,
Γκρατσιέλλα-Φωτεινή Καστελλάνου.

ISSN: 1 1 0 9 - 5 9 9 7

INTER-TEXTES

*Revue Annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
de l'Université Aristote de Thessalonique*

*Adresse: Laboratoire de Littérature Comparée
Université Aristote de Thessalonique
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique*

Tél: +0030-23.10. 99.74.94

Télécopieur: +0030-23.10.99.75.65

Courriel: freris@frl.auth.gr

Site: <http://esg.frl.auth.gr/>

Comité Scientifique :

- *Fréris Georges (Université Aristote de Thessalonique - Grèce)*
- *Kravets Yarema (Université de Lviv - Ukraine)*
- *Montadon Alain (Université de Clermont-Ferrand - France)*
- *Redouane Najib (California State University - U.S.A.)*
- *Schmeling Manfred (Université de Saarbrücken - Allemagne)*
- *Semujanga Josias (Université de Montréal- Canada)*
- *Siaflékis Z.I. (Université d'Athènes - Grèce)*
- *Soncini Anna (Université de Bologne - Italie)*
- *Torrez Vicente (Université des Andes - Colombie)*
- *Trocan Lélia (Université de Craïova – Roumanie)*
- *Tsianikas Mihalis (Flinders University - Australie)*

Les textes reçus pour être publiés à la revue, sont envoyés anonymement pour évaluation à deux membres du Comité de Rédaction, mais aussi à des spécialistes selon le cas de chaque article.

*Responsable devant la loi de l'édition: Professeur Georges Fréris
Département de Langue et de Littérature Françaises
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique*

*Responsable des corrections: Olympia Antoniadou,
Kalliopi Ploumistaki,
Gratsiella-Photini Kastellanou.*

ISSN: 1109-5997

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Σύνταξης..... 7 - 8

I. Ημερίδα : Η Παιδική λογοτεχνία σήμερα: τάσεις και προτάσεις

Εισαγωγή στην Ημερίδα..... 9 – 10

- **Δημήτρης Πολίτης:** Η Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους στην Προοπτική της Θεωρίας: Οι Αξιώσεις της Λογοτεχνικής Γραφής και οι Δυνατότητες Θεώρησής τους..... 11 - 23
- **Διαμάντη Αναγνωστοπούλου:** Εικόνες του Άλλου και αναπαραστάσεις της ετερότητας σε σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα..... 25 - 32
- **Σοφία Γαβριηλίδου:** Τιτλοφόρηση και χιούμορ στην παιδική λογοτεχνία..... 33 - 42
- **Μένη Κανατσούλη:** Το εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά σήμερα και οι δέκα νέες εντολές..... 43 - 50
- **Τζίνα Καλογήρου:** Προκαλώντας το παρελθόν: το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά στο φως της καλλιτεχνικής παράδοσης των αιώνων..... 51 - 58
- **Σούλα Οικονομίδου:** Ο ενεργός αναγνώστης μπροστά στα κείμενα και στις εικόνες..... 59 - 75
- **Μαρίτα Παπαρούση:** Εικόνες αγοριών στη σύγχρονη λογοτεχνία: η περίπτωση του Χ.Μπουλώτη..... 77 - 88
- **Μαριάννα Σπανάκη:** Το ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά με αναφορά στην Ελληνική και Αγγλική Παιδική Λογοτεχνία..... 89 - 98
- **Ελβινίκη Νικολουδάκη-Σουρή:** Νίκου Καζαντζάκη, Στα παλάτια της Κνωσού. Ένα μυθιστόρημα του μεσοπολέμου στην παιδική λογοτεχνία του σήμερα..... 99 - 108
- **Αλεξάνδρα Ζερβού:** Η άλλη άκρη της κόκκινης κλωστής: τελειώνοντας ένα νεανικό ανάγνωσμα..... 109 - 120
- **Τασούλα Τσιλιμένη:** Φλερτάροντας με την παιδική λογοτεχνία: συγγραφείς ενηλίκων γράφουν για παιδιά..... 121 - 129
- **Συζήτηση Στρογγυλής Τραπέζης :** Τ. Τσιλιμένη (Συντονίστρια), Μάνος Κοντολέων, Βούλα Μάστορη, Βασίλης Παπαθεοδώρου, Βασίλης Χατζηβασιλείου, Θέτης Χορτιάτη..... 131 - 139

II. Δια-Κειμενικά :

- **Mare Müürsepp:** The Metaphor of Gobbler in Philip Pullman's Dark materials as a reflection of educational reality in totalitarian society..... 141 – 149
- **Συμεών Δεγερμεντζίδης:** Όνειρο στο κύμα. Ερμηνευτική ανάλυση μέσω της θεωρίας του Πιερ Μπουρντιέ..... 151 – 165
- **Dominiq Rougé:** Le Bovarysme comme conception du monde..... 167 – 172
- **Καλλιόπη Πλουμιστάκη:** Η Ευρωπαϊκή αισθητική στα διηγήματα του Ν.Επισκοπόπουλου..... 173 – 183
- **Sophie Shamanidi:** The sociological aspect of the perception of Helen and Medea..... 185 – 193
- **Lourdes Terrón Barbosa:** Libertins d'Orient et d'Occident: De l'Érotisme de Georges Bataille à Gogo No Einô de Mishima Yukio..... 195 – 201
- **Martha Vassiliadi:** La Dynamique du lieu: Genève dans la poésie grecque.....

contemporaine.	203 – 210
- Lélia Trocan: La Polysémie du concept de l'imaginaire.	211 – 217
- Λουίζα Χριστοδουλίδου: <i>Gustave Laffon – Alexandre Soumet : μια διακειμενική συνάντηση.</i>	219 – 226
- Alexandra Dumitrescu: <i>Romantic and Metamodern Glimpses at Self-transformation.</i>	227 - 239

III. Βιβλιοκριτική :

- J. A. Cuddon, <i>Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας, Μετάφραση – Επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Παρίσης, Μαρία Λιάπη, Μεταίχμιο, 2010.</i>	241 -243
- Σταυρούλα Γ. Τσούπρου: Franz K. Stanzel, <i>Θεωρία της αφήγησης (Theorie des Erzählens),</i> Μτφρ.: Κυριακή Χρυσομάλλη–Henrich, Εισαγωγή, Πίνακες–Γλωσσάρια ορολογίας (ελληνογερμανικό, γερμανοελληνικό) και Πίνακες ονομάτων και τίτλων έργων, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999, α' επανεκτύπωση 2009, σελ. 425.	243 – 245
- Σταυρούλα Γ. Τσούπρου: Κοσμάς Πολίτης, <i>Λεμονοδάσος, Σειρά: Πεζογραφικές Επισημάνσεις, Επίμετρο : Αγγέλα Καστρινάκη, Ελληνικά Γράμματα,, 2010.</i>	245 – 247
- Βασιλική Λαλαγιάννη: Iphigénie Botouroulou, <i>Séparation des Églises et de l'État. Chronique d'une loi,</i> Athènes, Editions Korontzi, 2007, 178 p.	247 – 249
- Βασιλική Λαλαγιάννη: Ελένη Κονταξή, Κώστας Τσαγκαράδας, <i>Ένας λόγιος της Διασποράς στην Αίγυπτο των αρχών του 20ού αιώνα,</i> Βόλος, εκδ. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ΕΠΕΑΕΚ II, 2008, σελ. 444.	249 – 250
- Constantin Irodoutou : René Schérer, <i>Nourritures Anarchistes. L'anarchisme exploré,</i> Paris, Hermann, 2008.	
- Καλλιόπη Πλουμιστάκη : Gerard DELANTY, <i>Επινοώντας την Ευρώπη: Ιδέα, Ταυτότητα, Πραγματικότητα,</i> Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη, 2010, σ. 280, ISBN : 978-960-89748-4-5.	250 - 251 251 - 253
- Καλλιόπη Πλουμιστάκη: Γιώργος ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, <i>Από τον ύστερο Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα. Εισαγωγή στα παλιότερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας,</i> Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2009, σ. 223, ISBN : 978-960-231-139-4.	253 - 254
- Danaé Otatzi : Yvon Le Scanff, <i>Le paysage romantique et l'expérience du sublime,</i> Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2007.	254 - 255
- Δανάη Οτάτζη : Peter Mackridge, <i>Language and national identity in Greece, 1766-1976,</i> Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.	255 - 256
- Πηνελόπη Χατζηδημητρίου : Δημήτρης Τσατσούλης. <i>Ψενικά Διακείμενα στη Δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη.</i> Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004, σελ.281. ISBN 960-375-642-3.....	256 - 258

Σημείωμα της Σύνταξης

Φίλε Αναγνώστη,

Με το δωδέκατο τεύχος των *Δια-Κειμένων*, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. εισέρχεται σε μια νέα φάση, περισσότερο «σύγχρονη». Αλλάζει μορφή το ετήσιο έντυπό του. Η έκδοσή του μετατρέπεται σε ηλεκτρονική και συμπίπτει με το θέμα της Παιδικής λογοτεχνίας, μια μορφή έντεχνου λόγου που το κοινό της είναι όλο και πιο εξειδικευμένο με την τεχνολογία. Επιλέξαμε να ασχοληθούμε με το συγκεκριμένο θέμα, γιατί η Παιδική λογοτεχνία όχι μόνο παραπέμπει σ' ένα συνεχώς αυξανόμενο κοινό, αλλά κυρίως γιατί διαμορφώνει, σε μεγάλο βαθμό, το μελλοντικό αναγνωστικό κλασικό κοινό της λογοτεχνίας.

Η παιδική λογοτεχνία έχει άμεση σχέση με τη λογοτεχνία, που με τη σειρά της προϋποθέτει παιδεία, καημό προσωπικό και εσωτερική ανάγκη έκφρασης, κι αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον εξειδικευμένο πεδίο έρευνας. Αν με την πρώτη σκέψη η παιδική φαίνεται να παραπέμπει σε κάτι το αφελές ή το παραμυθένιο, σε κάτι το πολύ απλό, στην ουσία εκφράζει έναν αναγνώστη που ανακαλύπτει και ανακαλύπτεται.

Με στόχο λοιπόν την παιδική λογοτεχνική παραγωγή, σε ελληνικό και διεθνές επίπεδο, εξετάζουμε στις σελίδες που ακολουθούν, πως αυτή εκφράζεται στον έντεχνο λόγο, ποια θεματική διαπραγματεύεται, ποιά αποτελέσματα έχει, πόσο έχει αναπτυχθεί και γιατί και ποιά είναι το αναγνωστικό της κοινό. Η όλη ερευνητική προσπάθεια δεν εστιάστηκε μόνο γύρω από τη χρήση της γλώσσας. Επιδιώξαμε να καταγράψουμε και τη γνώμη των δημιουργών, οργανώνοντας μία συζήτηση στρογγυλής τραπέζης, πάνω στο ίδιο θέμα, με καταξιωμένους συγγραφείς του έντεχνου λόγου, που θέλησαν να εκφραστούν για το και μέσω του «νεανικού» τους κοινού, για να διατυπώσουν τις απόψεις τους για το πως βλέπουν την πολιτισμική δημιουργία τους και κυρίως πως την βιώνουν.

Οι ανακοινώσεις των ερευνητών που ακούστηκαν απετέλεσαν και τα πρακτικά της διεπιστημονικής ημερίδας, με θέμα : « Η Παιδική λογοτεχνία σήμερα: τάσεις και προοπτικές» που το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας διοργάνωσε τη Δευτέρα 23 Νοεμβρίου 2009, στην αίθουσα της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Δήμου Θεσσαλονίκης, στη διάρκεια της οποίας τέθηκαν ερωτήματα όπως : γιατί, πως και τι μπορεί να εκφράζει η παιδική λογοτεχνία, πως εισχωρεί στο κοινό της, πως αυτό αντιδρά κυρίως μπρος στην ετερότητα κλπ.

Οι απαντήσεις που δόθηκαν δημιούργησαν άλλες παραμέτρους, γεγονός θετικό, αφού το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας στοχεύει στο να προβληματίζει το κοινό, ν' ανοίγει νέους ορίζοντες, να διευρύνει στενές αντιλήψεις, καλώντας το σε μια ευρύτερη συζήτηση γύρω από θέματα της σύγχρονης έντεχνης γραφής, σε μια περίοδο μάλιστα όπου παράδοση, τεχνολογία και νέα κοινωνικά δεδομένα συναντώνται, ταυτίζονται και δημιουργούν κάτι καινούργιο. Η μεγάλη προσέλευση του κοινού και η συμμετοχή του με ερωτήσεις και τοποθετήσεις, υπήρξε για μας μεγάλη ικανοποίηση αφού μ' αυτόν τον τρόπο επιτεύχθηκαν οι στόχοι μας.

Το τεύχος αυτό φιλοξενεί επιπλέον μελέτες από τη Ρουμανία και την Ισπανία, από

τη Γαλλία και την Πολωνία, ακόμα κι από τη μακρινή Εσθονία. Επιπλέον νέοι επιστήμονες παρουσιάζουν βιβλιοκρισίες καινούριων εκδόσεων και εμπλουτίζουν την καταγραφή της γραμματολογικής έρευνας στη χώρα μας.

Όπως και τα προηγούμενα, το παρόν τεύχος εκδίδεται με τη συνδρομή του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. το οποίο και ευχαριστούμε, καθώς και την Αντιδημαρχία Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης και το Κέντρο Ιστορίας του Δήμου Θεσσαλονίκης για την μέχρι τώρα συνδρομή τους στη διοργάνωση των επιστημονικών ημερίδων του Εργαστηρίου, η πραγματοποίηση των οποίων γίνεται εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων, συμβάλλοντας μ'αυτόν τον τρόπο στην ευρύτερη διάδοση της πανεπιστημιακής έρευνας προς την κοινωνία και συνδέοντας με άρρηκτους δεσμούς την πόλη με την πανεπιστημιακή κοινότητα.

Το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., δίνει για άλλη μια φορά δυναμικά το παρόν στον ευρύτερο ερευνητικό χώρο της Συγκριτικής Γραμματολογίας, καταθέτοντας τη συμβολή του στην έρευνα και στις συγκριτολογικές σπουδές, σε καιρούς χαλεπούς για τις ανθρωπιστικές σπουδές, όχι μόνο στο Α.Π.Θ. ή στη χώρα μας, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Γι αυτό το λόγο ευχαριστούμε θερμά, όλους τους ερευνητές, Έλληνες και ξένους, που δέχθηκαν τη συνεργασία που τους προτείναμε. Τέλος εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας προς την Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, που πάντα στέκεται αρωγός στην επίτευξη των ερευνητικών μας στόχων.

ΕΙ□□□□□□

Κυρίες και κύριοι,

Με ιδιαίτερη χαρά, σας καλωσορίζω στην τρίτη διεπιστημονική ημερίδα που το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ. διοργανώνει φέτος, αποδεικνύοντας το δυναμισμό και τη θέλησή του να αντλεί τις θεματικές του από τις σύγχρονες εκφραστικές πτυχές της λογοτεχνίας. Μετά την φετινή επιτυχία της ημερίδας για τις «μορφές της μετανευστικής λοτεχνίας στην Ευρώπη, στην υβριδική της υπόσταση» και την εκδήλωση για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Γ.Ρίτσου, με θέμα «Γ.Ρίτσος, ο ποιητής της λογιόσύνης του λαού», σήμερα, με την αρωγή της Δημοτικής Βιβλιοθήκης και την υποστήριξη της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης, καλούμαστε να μελετήσουμε την παιδική λογοτεχνία και να τονίσουμε τις τάσεις και τις προοπτικές της.

Αν και η παιδική λογοτεχνία, τείνει να γίνει και στη χώρα μας αυτόνομος επιστημονικός κλάδος – σύμφωνα με τα επίσημα στατιστικά στοιχεία του ΕΚΕΒΙ, αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο από το ¼ της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής – η σκία της περιθωριοποίησης που πλανάται επί δεκαετίες ολόκληρες θεωρώντας την αποκομμένη από την εθνική μας λογοτεχνία, δεν έχει ολότελα εξαφανιστεί.

Σήμερα, στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα, μπορούμε με σιγουριά να μιλάμε για την ενηλικίωση της παιδικής λογοτεχνίας και για την ωριμότητά της, μια ωριμότητα που δεν ανιχνεύεται μόνο στις δημιουργίες των συγγραφέων, αλλά και στις εξειδικευμένες προσπάθειες εκδοτών, κριτικών, εκπαιδευτικών, εικονογράφων και λοιπών φορέων.

Αυτή η αισιόδοξη και ανθηρή εικόνα της παιδικής λογοτεχνίας, που σήμερα όλοι μας γνωρίζουμε, αφού απελευθερώθηκε από τους παραδοσιακούς περιορισμούς και τους άκαμπτους ηθικούς κώδικες, δεν έχει επαρκώς μελετηθεί στη χώρα μας. Μόλις το 1987, με τη δημιουργία των πανεπιστημιακών Τμημάτων Δημοτικής Εκπαίδευσης και Προσχολικής Αγωγής, άρχισε η έρευνα γύρω από την έννοια της παιδικής λογοτεχνίας και η μεθοδική επιστημονική ενασχόληση με την ποιητική της, δηλαδή η κριτική μελέτη κειμένων, που τα εντάσσει στο ευρύτερο πεδίο της Θεωρίας της λογοτεχνίας και της Κριτικής. Τα τελευταία είκοσι χρόνια, μπήκαν τα θεμέλια για τη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας που διαβάζεται από παιδιά και ενήλικες οι οποίοι λειτουργούν τις περισσότερες φορές ως αυτοδίκαιοι «λογοκριτές».

Αντίθετα στο εξωτερικό (Αμερική, Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία, Ολλανδία), το ενδιαφέρον για την ανάδειξη, με τεκμηριωμένο και επιστημονικό τρόπο, των κειμένων που απευθύνονται σε παιδιά αρχίζει από τη δεκαετία του '20. Στην Ελλάδα, λόγοι ειδικοί θα συντελέσουν ώστε αυτή η αφύπνιση να εκδηλωθεί πολύ αργότερα. Παρατηρείται λοιπόν, μετά τη δεκαετία του '70, μια πραγματικά δυναμική εμφάνιση ταλαντούχων συγγραφέων και δραστηρίων εκδοτών, σε συνδυασμό με την ταχεία ανάπτυξη παιδικών βιβλιοθηκών – η αλήθεια είναι με τρόπο συχνά πρόχειρο - και τη θέσπιση επιστημονικών κριτηρίων σχετικά με τη σύνθετη και διαφορούμενη έννοια της παιδικής λογοτεχνίας που καταπιάνεται με τη μεγάλη θεματική που την χαρακτηρίζει.

Με ιδιαίτερη λοιπόν χαρά, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας αποδέχθηκε και υλοποίησε την πρόταση της συναδέλφου κ.Τασούλας Τσιλιμένη από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, την οποία και θερμά ευχαριστώ για τη συνδρομή της, προκειμένου να στηθεί αυτή η εκδήλωση που καλείται να απαντήσει σφαιρικά, σε μια σειρά από ερωτήματα που διέπουν την παιδική λογοτεχνία σε σχέση με τη θεωρία της λογοτεχνίας, με το πρόβλημα της ετερότητας, με το χιούμορ, με την εικονογράφηση, με την παράδοση, με την ιστορία κι άλλα πολλά που πιθανόν να προκύψουν από τις τοποθετήσεις και το διάλογο που θα ακολουθήσει. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αναμένεται να είναι και η απογευματινή συζήτηση στρογγυλής τραπέζης, όπου γνωστοί και καταξιωμένοι συγγραφείς της λογοτεχνίας για παιδιά θα τοποθετηθούν σχετικά με το θέμα και θα δεχθούν ερωτήσεις για τις θέσεις και τον τρόπο γραφής τους.

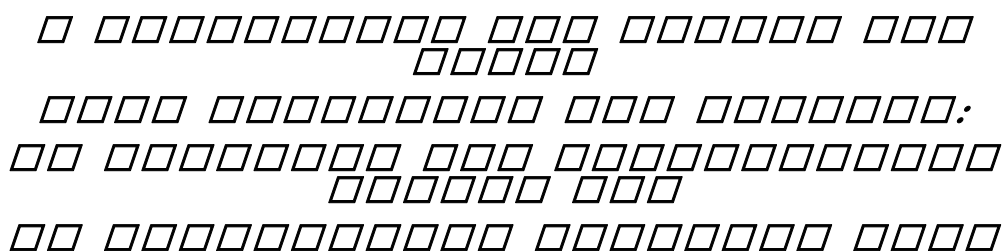
Το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας χαίρεται ιδιαίτερα που δίνει το λόγο σε διακεκριμένους επιστήμονες, που προέρχονται από όλες σχεδόν τις Παιδαγωγικές Σχολές της χώρας μας. Οι σημερινές ανακοινώσεις εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στον προβληματισμό για την παιδική λογοτεχνία, στις μεθόδους και στις πρακτικές που χρησιμοποιεί, ώστε να διατυπωθούν νέοι προβληματισμοί. Γι αυτό και ευχαριστούμε θερμά όσους και όσες συνετέλεσαν στην υλοποίηση αυτής της διεπιστημονικής ημερίδας, τους εισηγητές που ανταποκρίθηκαν πρόθυμα στο κάλεσμά μας, καθώς και τους λογοτέχνες που σήμερα το απόγευμα, θα πλαισιώσουν την εκδήλωση.

Τελειώνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω την Επιτροπή Ερευνών του Α.Π.Θ. που μας συμπαραστέκεται από την πρώτη κιόλας εκδήλωση του Ε.Συ.Γ., εδώ και έντεκα χρόνια καθώς και την Αντιδημαρχία Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης. Θα πρέπει επίσης να προσθέσω ότι στη σημερινή εκδήλωση στάθηκαν στο πλευρό μας οι εκδοτικοί οίκοι Καστανιώτης και Πατάκης τους οποίους και ευχαριστούμε, όπως και τη Δημοτική Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης, τους συνεργάτες μας, τη Γραμματέα κ. Σοφία Φούρλαρη και την εκπαιδευτικό και Μεταδιδακτορική ερευνήτρια του ΑΠΘ κ. Ολυμπία Αντωνιάδου, που ακούραστες και με καλή πάντα διάθεση, συνέβαλαν στη διοργάνωση αυτής της ημερίδας, αλλά και όλους εσάς που μας τιμάτε με την παρουσία σας.

Γιώργος Φρέρης

Διευθυντής Εργαστηρίου
Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ*



Γιατί είναι, λοιπόν, χρήσιμη η Λογοτεχνική Θεωρία¹; Θα κάνει τα παιδιά μας να συνεχίσουν να τραγουδούν; Ενδεχομένως όχι. Αλλά το να κατανοήσουμε κάτι από τη Λογοτεχνική Θεωρία θα μας προσφέρει τη δυνατότητα κάποιας κατανόησης του τρόπου με τον οποίο λειτουργούν τα λογοτεχνικά έργα που δίνουμε στα παιδιά μας. Θα μπορούσε, επίσης, να μας συμπλέκει με τα κείμενα που μας περιβάλλουν, να μας κάνει να τραγουδούμε, ακόμη και αν το τραγούδι μας είναι πιο ώριμο από το τραγούδι που τραγουδούσαμε ως νεανικοί αναγνώστες κειμένων. Και όσο συνεχίζουμε να τραγουδούμε θα έχουμε την ευκαιρία να μεταδίδουμε την ευχάριστη διάθεσή μας σε εκείνους που διδάσκουμε².

Οι απορηματικές ερωτήσεις που προκαλούν τις παραπάνω σκέψεις οδηγούν δυνητικά στη βεβαιότητα αξιοποίησης της θεωρίας στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους. Μια τέτοια βεβαιότητα, ελέγχοντας και τη θεωρητική δραστηριότητα όσων εμπλέκονται στα σχετικά ζητήματα, προβάλλει κατά κύριο λόγο τις ενήλικες ευθύνες μας, ενώ «αθώνει» ουσιαστικά τις παιδικές διαθέσεις στο όνομα των οποίων διατεινόμαστε ότι επιχειρηματολογούμε. Παρόμοιες ευθύνες, ωστόσο, δεν καταλογίζονται μόνο στις (μονομερείς) ενήλικες αναγνώσεις (μας) των λογοτεχνικών κειμένων, τα οποία απευθύνονται στα παιδιά και στους νέους, ή στη μη τεκμηριωμένη επιστημονικά αντιμετώπισή τους, αλλά σχετίζονται κυρίως με τις οντολογικά υποτιμημένες ή θεωρητικά αγνοημένες αξιώσεις της ίδιας της λογοτεχνικής γραφής που πραγματώνεται από το παιδικό/νεανικό αναγνωστικό κοινό. Οι θεωρητικοί/μελετητές αυτής της γραφής, συνειδητοποιώντας την αναγκαιότητα αξιόπιστων αναφορών στη φύση και στη λειτουργία της, αναζητούν (επιστημολογικά) ερείσματα σε όλες σχεδόν τις θεωρίες της λογοτεχνίας (από το Φορμαλισμό και τη Νέα Κριτική ως την Αποδόμηση και την Αναγνωστική Θεωρία), προκειμένου να αναμετρηθούν με τα

* Λέκτορας στο Τ.Ε.Ε.Α.Π.Η. του Παν/μίου Πατρών, διδάσκει «Λογοτεχνία για Παιδιά» και «Νεοελληνική Λογοτεχνία» (σε προπτυχιακό επίπεδο), «Θεωρία Λογοτεχνίας» (σε μεταπτυχιακό επίπεδο). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους, στη Θεωρία και στη Διδακτική της Λογοτεχνίας. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες σε περιοδικά και σε πρακτικά συνεδρίων.

λογοτεχνικά κείμενα και να αναδείξουν τη μυθοπλαστική δυναμική τους. Το όλο ζήτημα, λοιπόν, τόσο στην οντολογική όσο και στη θεωρητική του διάσταση, μπορεί να συναιρεθεί αρχικά σε μια διαπίστωση, η οποία θα λειτουργήσει στη συνέχεια και ως υπόθεση εργασίας: η αναγνώριση της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους ως αυτόνομου σώματος κειμένων και πεδίου έρευνας, κατά πρώτο λόγο στον ακαδημαϊκό χώρο, σηματοδοτεί την απομάκρυνση της μελέτης της από μονοδιάστατες εμπειρικές προσεγγίσεις αλλά και τη σύνδεσή της με την πολύπλευρη προβληματική που ενεργοποιείται στην προοπτική της θεωρίας της λογοτεχνίας.

Η οντότητα της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους, η οποία σήμερα θεωρείται αυτονόητη, έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων και έντονων προβληματισμών μέχρι και τις μέρες μας³, ενώ δεν ήταν πάντα αναγνωρίσιμη ως ένα ιδιαίτερο σώμα κειμένων και, κυρίως, ως αυτόνομη περιοχή μελέτης, αφού το ενδιαφέρον των θεωρητικών επικεντρωνόταν στις παιδαγωγικές, διδακτικές ή ψυχαγωγικές της παραμέτρους και στον προσδιορισμό του όρου «παιδί» ή της έννοιας της παιδικότητας⁴. Για τους περισσότερους από αυτούς η λογοτεχνία για παιδιά δε συνιστούσε «αντικείμενο» έρευνας, αφού όριζε τον εαυτό της «με τους όρους ενός κοινού που δεν μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί»⁵ ή βρισκόταν εγκλωβισμένη σε μια περιθωριακή περιοχή της κουλτούρας⁶. Υποτιμούνταν, έτσι, ή αγνοούνταν οι ιδιαίτερες λειτουργίες της ως λόγου που απευθύνεται βέβαια στα παιδιά, αλλά δε διαφέρει (ή δεν πρέπει να διαφέρει) ποιοτικά από το λόγο της λογοτεχνίας, γενικά, όταν είχε την απόλυτη ανάγκη να κατοχυρωθεί θεωρητικά και να επιβιώσει θεσμικά.

Πέρα από τα μνημεία λόγου της προφορικής-λαϊκής παράδοσης, τα οποία διασώζουν την τιμή και της λογοτεχνίας για παιδιά κατά τη διάρκεια των αιώνων, τα έντυπα λογοτεχνικά κείμενα που τη συγκροτούν, αρχικά, δεν απευθύνονται στα παιδιά και στους νέους αλλά στους ενήλικους αναγνώστες. Οι τελευταίοι τα αξιοποιούν ως «παιδικά», προκειμένου να ικανοποιήσουν κοινωνικές ανάγκες, να ανταποκριθούν σε παιδαγωγικές απαιτήσεις ή να εξυπηρετήσουν ιδεολογικές επιταγές⁷, ενώ οι μη ενήλικοι αναγνώστες τα «ιδιοποιούνται», όταν τους συγκινούν, και τα κάνουν κτήμα τους⁸. Η έναρξη της λογοτεχνικής παραγωγής ειδικά για το παιδικό/νεανικό αναγνωστικό κοινό, που για την Ευρώπη τοποθετείται το 18^ο και για την Αμερική το 17^ο αιώνα⁹, προϋποθέτει ιστορικά την αναγνώριση της παιδικής ηλικίας και συμπίπτει ουσιαστικά με το σεβασμό των προσδιοριστικών της στοιχείων ή των δικαιωμάτων του παιδιού¹⁰. Η παιδική ηλικία είναι μια έννοια που, αποδεδειγμένα, λειτουργεί μέσα σε πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια ως φορέας ευμετάβλητων κοινωνικών, εθιμικών και ηθικών αξιών και κινήτρων, ενώ λογοτεχνία για παιδιά και παιδική ηλικία υποστασιοποιούνται αμοιβαία, η μία δυνάμει της άλλης¹¹. Οι όροι αναγνώρισης, δηλαδή, της παιδικής οντότητας προσδιορίζουν και τους όρους ύπαρξης της λογοτεχνίας για παιδιά, ως σώματος κειμένων και αντικειμένου μελέτης, αφού τοποθετείται μέσα στο πλαίσιο των πραγματικών και των θεωρητικών εκδοχών, των λογοτεχνικών κατασκευών και σκιαγραφήσεων της παιδικής ηλικίας¹². Ουσιαστικά, η λογοτεχνία για παιδιά δεν απαλλάσσεται ποτέ από τις ενήλικες διαθέσεις των ταγών της, αφού είναι εκείνοι που την εντάσσουν σε συστήματα παραγωγής και πρόσληψης ή την ενσωματώνουν σε ιδεολογικές κατασκευές κατά κανόνα ερήμην των πραγματικών ή υπονοούμενων αποδεκτών της, οι οποίοι και «κατασκευάζονται», τελικά, από τους ενήλικους/συγγραφείς. Οι ενήλικοι/συγγραφείς επικαλούνται πάντα το παιδί, για να συγκαλύπτουν δικές τους «ρωγμές», όπως: έλλειψη μιας συνεκτικής υποκειμενικότητας, αστάθειες της γλώσσας και της ίδιας της ύπαρξης, κ.ά.¹³. Η ιδέα που εμπνέει μια τέτοια αντιμετώπιση των παιδιών-αναγνωστών απορρέει από την κατασκευή τους ως αδύναμων αποδεκτών μιας λογοτεχνίας που κυριαρχείται από τους

ενήλικους, οι οποίοι είτε τα φιμώνουν είτε δημιουργούν τη φωνή τους¹⁴ και, σε κάθε περίπτωση, τα αντιμετωπίζουν σαν μειονότητα, υποβιβάζοντάς τα «σε ένα απλό λεκτικό αποτέλεσμα»¹⁵. Η σχέση των δύο, πάντως, δεν απηχεί την κλασική μορφή άσκησης (εξουσιαστικής) δύναμης μιας ομάδας πάνω στην άλλη, αλλά αντιπροσωπεύει μια «σχέση λόγου» (discursive relation), η οποία, σύμφωνα με το Michel Foucault, γίνεται αντιληπτή ως ένα συστατικό που ενυπάρχει σε όλες τις συναναστροφές¹⁶. Τα παιδιά, ωστόσο, «υποκειμενοποιούνται» μέσω πολλαπλών επικοινωνιακών-«συνομιλιακών» ενεργημάτων (λόγων) και αναλαμβάνουν θέσεις υποκειμένου με τις οποίες αντιστέκονται στην προσπάθεια ερμηνείας τους ως ανίσχυρων αντικειμένων του λόγου των ενηλίκων¹⁷. Η γλώσσα των ενηλίκων δεν μπορεί να θεμελιώσει την αυθεντικότητα του λόγου τους, ως «συνομιλιακού» ενεργήματος, επειδή το γεγονός ότι είναι ενήλικοι δε διασφαλίζει το ότι θα μιλήσουν ως ενήλικοι. Εξάλλου, την παιδική ηλικία δεν την αφήνουμε ποτέ πίσω μας και «παραμένει ως κάτι που επανεπεξεργαζόμαστε αέναα στην προσπάθειά μας να οικοδομήσουμε μια εικόνα της δικής μας ιστορίας»¹⁸. Μέσα από τις παιδικές ή παιδικότροπες έγνοιες αυτής της ιστορίας διαθλώνται και επιβιώνουν ενήλικα λεκτικά ενεργήματα που συνιστούν «το συναισθηματικό τοπίο» των λογοτεχνικών κειμένων που γράφουν οι (ενήλικοι) συγγραφείς για τα παιδιά¹⁹. Έτσι, αν θα στηρίξουμε τη μυθοπλασία για παιδιά στην ιδέα ότι εκεί έξω υπάρχει ένα παιδί στο οποίο απευθυνόμαστε, χρειάζεται να παραδεχτούμε ότι η μυθοπλασία αυτή οικοδομεί με ενήλικους όρους μια εικόνα του παιδιού μέσα στο βιβλίο, «προκειμένου να εξασφαλίσει το παιδί που βρίσκεται έξω από το βιβλίο»²⁰. Ακόμη και με αυτή την παραδοχή, ωστόσο, επιβάλλεται να συνεκτιμούμε πάντα το γεγονός ότι τα βιβλία για παιδιά δεν υπάρχουν «εν κενώ», αφού έχουν πραγματικούς αναγνώστες με πραγματικές διαθέσεις και διαπιστωμένες ανάγκες, ενώ κάθε θεωρητική μελέτη τους «συμπορεύεται σταθερά με την πρακτική η οποία έχει ως αποτέλεσμα την προσέγγιση βιβλίων και αναγνωστών»²¹.

Οι «σχέσεις λόγου» που προσδιορίζουν τη λογοτεχνική γραφή για παιδιά δεν επανα φωτίζουν μόνο τα οντολογικά ζητήματά της· προβάλλουν και μια «υβριδική» διάστασή της, της προσδίδουν έναν «υβριδικό» χαρακτήρα που την τοποθετεί σε ένα μεθοριακό «τόπο», σε μια «διασταυρούμενη γραφή», όπου τα σύνορα της λογοτεχνίας για παιδιά και της λογοτεχνίας για τους ενήλικους διαχέονται και όπου πάντα υπήρχε ως «ένα προϊόν των διαφοροποιούμενων σχέσεων εξουσίας και του σημασιολογικού εύρους της γλώσσας»²². Μια τέτοια γραφή προσφέρει τελικά πολύτιμες υπηρεσίες στην πιο ολοκληρωμένη αντίληψη της λογοτεχνίας για παιδιά και στην επανατοποθέτησή της στο κέντρο του ενδιαφέροντός μας²³. Επιπλέον, επειδή σχετίζεται με τους δύο κόσμους που εγγράφονται στην ενήλικη γραφή για παιδιά, η «υβριδικότητα» της λογοτεχνίας για παιδιά μπορεί να διασφαλίσει τον ενιαίο χαρακτήρα της μυθοπλασίας και να δικαιολογήσει την ενιαία θεωρητική αντιμετώπισή της²⁴.

Με όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις συνάδουν ουσιαστικά οι σύγχρονες σπουδές της πογοτεχνίας για παιδιά. Έχοντας ενσωματώσει μόνιμα στον πυρήνα τους μια μέριμνα τόσο για την έννοια της παιδικής ηλικίας όσο και για τη διεπιστημονική διάσταση των προσεγγίσεων των λογοτεχνικών κειμένων που την πραγματεύονται²⁵, ελέγχουν τα ιδεολογικά στεγανά που προσδιορίζουν ιστορικά τη λογοτεχνία αυτή, παγιώνουν ως αποδεκτό αντικείμενο μελέτης τα κείμενα που τη συγκροτούν και προβάλλουν τη φύση, τη λειτουργία και τις αξιώσεις της λογοτεχνικής γραφής που τη συνιστούν. Τέλος, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με τις προϋπάρχουσες ενήλικες παραδοχές μας, αναδεικνύουν την περίπλοκη θέση της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους – ανάμεσα σε ενήλικους: συγγραφείς, κριτικούς, εκδότες, εκπαιδευτικούς, κ.ά. – και προωθούν την πολυπλοκότητα της σε «ένα εμφανές σημείο, όπου η θεωρία συναντά

την πραγματική ζωή, όπου αναγκαζόμαστε να ρωτήσουμε: τι μπορούμε να πούμε για ένα βιβλίο, γιατί πρέπει να το πούμε, πώς μπορούμε να το πούμε και τι συνέπεια θα έχει αυτό που λέμε»²⁶. Όπως σημειώνουν, χαρακτηριστικά, ο Perry Nodelman και ο Mavis Reimer:

Δυστυχώς, πολλοί αναγνώστες προσεγγίζουν τα κείμενα με την ιδέα ότι τα θέματα ή τα μηνύματά τους μπορούν εύκολα να εντοπιστούν και να δηλωθούν με λίγες λέξεις... Αυτού του τύπου η ανάγνωση απομακρύνει την προσοχή από τις πιο άμεσες απολαύσεις ενός κειμένου... από άλλα, βαθύτερα είδη νοήματος που μπορεί να λανθάνουν στο κείμενο²⁷.

Η λογοτεχνία για παιδιά και νέους, προσδιοριζόμενη κοινωνικά, πολιτισμικά, ιστορικά και θεωρητικά, δεν ηχεί σήμερα πλέον ως ένα «απατηλό πεδίο σπουδών»²⁸. Αν και αντιμετωπίζεται – και πρέπει να αντιμετωπίζεται – ενιαία μέσα στο χώρο της λογοτεχνίας, γενικά, κάθε ειδικότερη αναφορά στη λογοτεχνία για παιδιά δεν επιδιώκει να λειτουργήσει διαχωριστικά: στοχεύει, κυρίως, να διασώσει την ιδιαίτερη αισθητική της – που διαμορφώνουν ιστορικοί, κοινωνικοί και επικοινωνιακοί παράγοντες²⁹ – και να διασφαλίσει τη συστηματικότερη μελέτη του μεγάλου αριθμού των κειμένων που τη συγκροτούν ως σώμα. Εξάλλου, το γεγονός ότι η λογοτεχνία αυτή προήλθε αρχικά από τους κόλπους της λογοτεχνίας που απευθυνόταν στους ενηλίκους μπορεί να διασφαλίσει το ενιαίο της οντότητας, αλλά και της αντιμετώπισής της, ενώ οι όποιες διακρίσεις υπάρχουν (μεταξύ τους) δε συνιστούν ποιοτικές ή ειδολογικές διαφορές αλλά διαφοροποιήσεις «βαθμού». Τέτοιες διαφοροποιήσεις κάνουν ασφαλώς αναγκαία την ιδιαίτερη αναφορά στη λογοτεχνία αυτή, ενώ την ίδια στιγμή προϋποθέτουν τα ίδια ποιοτικά κριτήρια λογοτεχνικότητας τόσο για τη λογοτεχνία, γενικά, όσο και για τη λογοτεχνία για παιδιά, ειδικότερα³⁰. Συνακόλουθα, η θεωρία της λογοτεχνίας μελετά τη φύση και τη λειτουργία όλων των λογοτεχνικών κειμένων, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που απευθύνονται στα παιδιά-αναγνώστες ή απλά «καταναλώνονται» από αυτά.

Αν και δε φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με τα παιδιά και τα βιβλία τους, η θεωρία της λογοτεχνίας είναι ουσιαστικά πίσω από όλα τα θέματα που προσδιορίζουν αυτή τη σχέση³¹. Εξάλλου, όλες οι θεωρητικές εκδοχές της λογοτεχνίας έχουν αξιοποιηθεί στα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά, αν και κάποιες από αυτές – όπως για παράδειγμα η Αναγνωστική ή η Φεμινιστική Θεωρία – δείχνουν καταλληλότερες, επειδή αντιμετωπίζουν αποτελεσματικότερα την ιδιαιτερότητα των κειμένων αυτών και των αποδεκτών τους. Σε παρεμφερείς διαπιστώσεις καταλήγει και ο Aidan Chambers, δύο δεκαετίες πριν, όταν αναρωτιέται:

[...] γιατί οι κριτικοί της λογοτεχνικής θεωρίας δεν έχουν ακόμη συνειδητοποιήσει ότι ο καλύτερος τρόπος για να εκθέσουν όλα όσα λένε όταν μιλούν για Φαινομενολογία ή για Δομισμό ή για Αποδόμηση ή για όποια άλλη κριτική προσέγγιση μπορεί να περιγραφεί ξεκάθαρα και εύκολα μέσω της λογοτεχνίας για παιδιά. Αντίστροφα, είναι άξιο απορίας γιατί όσοι από εμάς ασχολούμαστε με τη λογοτεχνία για παιδιά καθυστερήσαμε τόσο να φέρουμε πιο κοντά κριτική και λογοτεχνία για παιδιά³².

Και στην περίπτωση, πάντως, της λογοτεχνίας για παιδιά ο θεωρητικός λόγος παρουσιάζει έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα και μια αναστοχαστική πρόθεση, η οποία διασώζει την αυτοκριτική/αντιρρητική του φύση³³, ενώ δεν αποφεύγει την υπονόμευση της αναλυτικής του διάθεσης, εφόσον πολλοί φορείς του ρέπουν σε μονισμούς και αυτοαναλώνονται³⁴. Μια τέτοια υπονόμευση, σε συνδυασμό με την τάση «εγκλεισμού» θεωρητικών αρχών σε μοντέλα, προκαλεί εύλογα μια δυσπιστία για τις δυνατότητες της θεωρίας, η ανάπτυξη της οποίας δεν προβάλλεται πια ως ομαλή εξέλιξη αρχών και ιδεών αλλά ως αντίσταση στον ίδιο της τον εαυτό και ως αναπροσαρμογή των θεωρητικών της προδιαγραφών³⁵. Έτσι, οδηγούμαστε σε επιμέρους, μικρότερης ίσως

εμβέλειας θεωρήσεις, προκειμένου να αντιμετωπίσουμε ζητήματα σχετικά με τις ιδιαίτερες λειτουργίες και τις «χρήσεις» της λογοτεχνίας³⁶.

Παρά το ότι ο πλουραλισμός των μεθόδων που επιστρατεύονται για τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων, καθώς και η μεταβαλλόμενη εγκυρότητα των ερμηνευτικών τακτικών, επιβάλλουν την αναφορά σε «θεωρίες» και όχι σε «θεωρία», το μέλλον της θεωρητικής αναζήτησης προδιαγράφεται ευοίωνα. Οι θεωρητικές αναφορές επανασυνδέονται με την τρέχουσα πραγματικότητα και με τις ανάγκες της, σηματοδοτώντας, έτσι, τη μετατόπιση του θεωρητικού ενδιαφέροντος προς ερμηνευτικούς τρόπους/δρόμους που αναδεικνύουν τον πλουραλισμό της ίδιας της λογοτεχνίας³⁷. Έτσι, η θεωρητική αναζήτηση, παρά τις ηχηρές διακηρύξεις μιας σειράς από μονογραφίες και συλλογικούς τόμους για το τέλος της ή για «μετά τη θεωρία» εποχή³⁸,¹ είναι ουσιαστικά πάντα παρούσα και ικανή να (ανα)διαμορφώνει ένα δυναμικό πλαίσιο από καινοτόμες προσεγγίσεις και ιδέες, μέσα από το οποίο πρέπει να θεωρήσουμε και την ανάγκη για μια Θεωρία της λογοτεχνίας για παιδιά³⁹. Τελικά, η «κρίση» και η «κριτική» της θεωρίας είναι απαραίτητες για την επιβίωσή της, αφού, ενεργοποιώντας τις αναστοχαστικές δυνατότητές της και ελέγχοντας τα κριτικά της εργαλεία, εμπλουτίζουν τις θέσεις της, ανανεώνουν τις αυτοκριτικές της τάσεις και αφήνουν χώρο για όλες τις εκφάνσεις του ανθρώπινου πνεύματος που μεταφέρουν τα λογοτεχνικά κείμενα⁴⁰.

Είτε την εκλάβουμε ως επιστημονική βάση για τις θεωρήσεις των λογοτεχνικών κειμένων είτε την αξιοποιήσουμε ως συλλογιστική πρακτική για τον εντοπισμό της πλησιέστερης προς τη δική μας αντίληψης της φύσης και της λειτουργίας ενός λογοτεχνικού κειμένου, φαίνεται, τελικά, ότι η ίδια η θεωρία έχει δημιουργήσει την ανάγκη ύπαρξής της και για τη λογοτεχνία για παιδιά⁴¹. Παρουσιάζεται ως αναγκαία γνώση αναφοράς για έναν πιο ευέλικτο και συνειδητό κριτικό χειρισμό λογοτεχνικών κειμένων που τα διαχειρίζονται ενήλικοι, αλλά απευθύνονται στα παιδιά. Χρειάζεται, εντούτοις, να θυμόμαστε ότι η λογοτεχνία για παιδιά δεν εντάσσεται πάντα στα αναγνωρισμένα ακαδημαϊκά πεδία έρευνας και μελέτης, τόσο κατά την εποχή των «μεγάλων θεωριών» όσο και της «μεταθεωρίας».

Κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, όμως, διαφοροποιείται σε παγκόσμιο επίπεδο ο τρόπος αντιμετώπισης της λογοτεχνίας για παιδιά και της αναγνωρίζεται το δικαίωμα να διαθέτει τη δική της ποιητική, τη δική της θεωρία⁴², δηλαδή ένα πλαίσιο αρχών που τις προσφέρουν επιστημονικά ερείσματα και προβάλλουν την αναστοχαστική της πρόθεση. Χρονολογικά η διαφοροποίηση αυτή παραπέμπει στη μεταστροφή της θεωρίας της λογοτεχνίας, γενικά, σε επιμέρους «θεωρίες» που εγκαταλείπουν την «τεχνική» γλώσσα των επίσημων, «μεγάλων» θεωρήσεων της λογοτεχνίας και αφήνουν χώρο για όλες τις λογοτεχνικές εκφράσεις αλλά και τις ερμηνείες τους. Οι θεωρητικοί απομακρύνονται από εμπειρικές αναγνώσεις, προκειμένου να τεκμηριώνουν επιστημονικά κάθε αναφορά τους στη φύση και στη λειτουργία των λογοτεχνικών κειμένων που γράφονται για παιδιά ή απλώς διαβάζονται από αυτά, επιστρατεύουν και αξιοποιούν αρχές από τη θεωρία της λογοτεχνίας πρώτα ως μέσα δικής τους συνειδητοποίησης και στη συνέχεια ως εργαλεία κριτικής θεωρίας⁴³. Διερμηνεύουν την προσπάθεια της θεωρίας να αντικειμενοποιήσει ουσιαστικά τους όρους που προσδιορίζουν την ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου για παιδιά, διερευνώντας ταυτόχρονα τις παραμέτρους που καθορίζουν τη φύση και τη λειτουργία της λογοτεχνίας, γενικά. Συνειδητοποιούν ότι, αν η λογοτεχνία για παιδιά μπορεί να διαφοροποιηθεί από τη λογοτεχνία, γενικά, με βάση την ιδιαιτερότητα του αποδέκτη της, και η αντίστοιχη θεωρία δεν πρέπει να αγνοήσει αυτόν τον αποδέκτη. Ακόμη και αν δεν μπορέσει να τον αξιοποιήσει σε αυτό που ο Peter Hunt (1984) αποκαλεί

«παιδικότροπη κριτική» (childist criticism)⁴⁴, σίγουρα η κατανόηση των αναγνωστικών τρόπων, γενικά, θα οδηγήσει και στην αποδοχή των αναγνωστικών τρόπων των παιδιών-αναγνωστών, η οντότητα των οποίων λειτουργεί προσθετικά στις απαιτήσεις που ελέγχουν οι θεωρητικοί κατά την κριτική διαδικασία. Έτσι, δεν υπερβαίνουν τη δυναμική του όρου «παιδί», που στη σύζευξή του με τον όρο «Λογοτεχνία» κάνει πιο σύνθετη, μάλλον διεπιστημονική, την αναγνωστική διαδικασία, διασφαλίζοντας τελικά τη γοητεία της. Ωστόσο, η ιδιαίτερη γοητεία των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά και η απόλαυση που προκαλούν μπορούν να προσδιορίζουν ολόκληρη τη λογοτεχνία, γενικά, και όχι μόνο τη λογοτεχνία για παιδιά. Μια τέτοια ιδιαιτερότητα δεν μπορεί να συνεχίζει να χρησιμοποιείται ως άλλοθι από όσους υποβιβάζουν, προθετικά ή μη προθετικά, τη Λογοτεχνία για παιδιά σε χρηστικό αντικείμενο, σε χρήσιμο και βολικό όχημα μεταφοράς διδακτικών προθέσεων ή εκπαιδευτικών και άλλων αξιών⁴⁵.

Οι μελετητές της λογοτεχνίας για παιδιά, έχοντας στον οπλισμό τους θεωρητικά εργαλεία, δοκιμασμένα και «νόμιμα», δανεισμένα από το Φορμαλισμό και τη Νέα Κριτική ως το Δομισμό, την Ψυχανάλυση, την Αποδόμηση και την Αναγνωστική Θεωρία, παρατηρούν αναλυτικά, κατανοούν και ελέγχουν επιστημονικά τη δική τους σχέση με τα κείμενα, προκειμένου να κατανοήσουν θεωρητικά και να ερμηνεύσουν πρακτικά, άσχετα από τις ιδιαίτερες προτιμήσεις τους, την αναγνωστική δραστηριότητα των παιδιών⁴⁶. Γιατί, αν δεχτούμε ότι η διαδικασία πρόσληψης είναι αρχετυπικά η ίδια για ολόκληρη τη λογοτεχνία, η ερμηνευτική διαδικασία στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά είναι εμφανέστερα απαραίτητο να διευκρινιστεί, αν θα κινηθεί προς μια «ερμηνευτική της αποκατάστασης», που αναδεικνύει το κείμενο και το συγγραφέα, ή προς μία «ερμηνευτική της υποψίας», που αμφισβητεί την αυθεντία του κειμένου και, ουσιαστικά, προβάλλει το ρόλο των αποδεκτών του⁴⁷. Τα παραδείγματα της αξιοποίησης του θεωρητικού προβληματισμού είναι πολλά και χαρακτηριστικά, όπως αυτά που παραθέτει ο Roderick McGillis (1996) ή σε αυτά που παραπέμπει ο Peter Hunt (1992: 5-16)⁴⁸. Ιδιαίτερα η αξιοποίηση αρχών από τις θεωρίες για τον αναγνώστη, επειδή ενεργοποιούν περισσότερο από τις άλλες θεωρίες τη δυνατότητα διαφύλαξης της προσωπικής αίσθησης της λογοτεχνικής εμπειρίας των αναγνωστών, οπότε και των παιδιών-αναγνωστών, αποδεικνύονται πολύ χρήσιμες. Οι θεωρήσεις που προτείνουν, για παράδειγμα ο W. Iser ή η L. M. Rosenblatt, έχουν πολλές προεκτάσεις στη μελέτη της λογοτεχνίας για παιδιά. Σχολιάζοντας τη λογοτεχνία με περιγραφικούς και όχι με αξιολογικούς όρους, επιτρέπουν ουσιαστικά την είσοδο της λογοτεχνίας για παιδιά στο «βασιλείο» των νόμιμων λογοτεχνικών σπουδών, από όπου η λογοτεχνία για παιδιά μπορεί να αντιμετωπίζεται όπως κάθε «άλλη» λογοτεχνία. Και οι δύο θεωρήσεις φωτίζουν τη σχέση αμοιβαιότητας κειμένων-αναγνωστών («αλληλεπίδραση» ή «συναλλαγή», αντίστοιχα), η οποία προκαλείται ή υπονοείται από ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά, χωρίς όμως να μας οδηγούν σε εύκολες υποθέσεις σχετικά με τα παιδιά-αναγνώστες. Η κριτική είναι μια διαδικασία που συνδέεται περισσότερο με το πλαίσιο εμπειρίας και τη δραστηριότητα των αναγνωστών, συμπεριλαμβανομένων και των παιδιών-αναγνωστών. Γενικά, οι προοπτικές της λογοτεχνικής επικοινωνίας, οι οποίες προδιαγράφουν παρόμοιες θεωρήσεις, μας ενθαρρύνουν να περιγράψουμε τη λογοτεχνία για παιδιά από το τι ένα δεδομένο κείμενο προσκαλεί έναν αναγνώστη να γνωρίζει σχετικά με τις εμπειρίες του από τη ζωή και από τη λογοτεχνία ή να κάνει κατά τη διαδικασία παραγωγής «νοήματος» ενός συγκεκριμένου κειμένου. Μια τέτοια περιγραφή μπορεί να μας εξασφαλίσει καλύτερη θέση στο να προτείνουμε βιβλία στα παιδιά, να ανταποκρινόμαστε στις εκκλήσεις τους, να εκτιμούμε τις προσωπικές τους επιλογές, να κατανοούμε την επιλεκτική πραγμάτωση της έννοιας του υπονοούμενου αναγνώστη από τα ίδια. Από την προοπτική αυτή ο όρος λογοτεχνία για παιδιά δίνει

μεγαλύτερη έμφαση στη λογοτεχνική εμπειρία, παρά στην αυτονομία των κειμένων, οπότε έχουμε την ελευθερία «να ελέγξουμε» ακόμη και τα πιο «απλά» βιβλία για παιδιά σύμφωνα με μια θεωρία της Αισθητικής Ανταπόκρισης ή με τη συναλλακτική θεώρηση του λογοτεχνικού έργου. Από μια τέτοια πλεονεκτική θέση το παιδί-αναγνώστης μπορεί να θεωρηθεί ως ο «πατέρας» του ενήλικου-αναγνώστη, ενώ η αναγνωστική σχέση με ένα «απλό» κείμενο μπορεί να αποτελέσει τη βάση για την πραγμάτωση ενός άλλου που προβάλλει μεγαλύτερες απαιτήσεις πάνω στους αναγνώστες του⁴⁹. Εδώ τα παραδείγματα είναι πραγματικά άπειρα, αν σκεφτεί μάλιστα κανείς ότι όλες σχεδόν αυτές οι θεωρίες έχουν δοκιμαστεί στη διδακτική πράξη⁵⁰. Επιβεβαιώνεται, έτσι, η αξία ενός παλαιότερου αιτήματος για σύνδεση του θεωρητικού προβληματισμού με τα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά, παρά το ότι η διαμόρφωση μιας ποιητικής της λογοτεχνίας για παιδιά από τους ακαδημαϊκούς συνεχίζει να αντιμετωπίζεται καχύποπτα⁵¹, ενώ κάποιοι έχουν αρχίσει να κάνουν λόγο ακόμη και για το τέλος της θεωρίας της λογοτεχνίας για παιδιά⁵². Μια τέτοια καχυποψία, ωστόσο, δεν αφορά ουσιαστικά τη θεωρία της λογοτεχνίας για παιδιά· εκφράζει την αγωνία για την υπόσταση του αντικειμένου της, δηλαδή μιας λογοτεχνίας που απευθύνεται στα παιδιά, αλλά είναι ιδιαίτερα προσιτή σε όλους, κριτικούς και μη, και προβάλλεται ως χρηστική. Με άλλα λόγια, το όλο ζήτημα δείχνει πρώτα και πάλι οντολογικό και στη συνέχεια δεοντολογικό-δυνητικό. Και αν η οντολογική διάσταση απαιτεί την ύπαρξη «λογοτεχνικού κανόνα» για τα κείμενα που θα συγκροτήσουν το σώμα της λογοτεχνίας αυτής, η δεοντολογική επιτάσσει την εφαρμογή του, ενώ η δυνητική την πιθανή ή αναγκαία διεύρυνση/υπέρβασή του.

Ο λόγος, λοιπόν, για τη λογοτεχνία για παιδιά στην προοπτική της θεωρίας δεν μπορεί να εννοηθεί έξω από τη θεωρητική περιουσία της λογοτεχνίας, γενικά, για να μην πούμε ότι επιβάλλεται να ενταχθεί μέσα στην προβληματική που μας έχουν κληροδοτήσει οι προηγούμενες δεκαετίες θεωρητικού προβληματισμού. Σε αυτή την άποψη θα καταλήγαμε και αν παρακολουθούσαμε εξελικτικά το πέρασμα από τις φορμαλιστικές στις μεταμοντέρνες προσεγγίσεις των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά⁵³ ή αν εξετάζαμε τους τρόπους με τους οποίους η θεωρία της λογοτεχνίας γίνεται, τελικά, «Θεωρία της Ανάγνωσης»⁵⁴. Εξάλλου, τα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά συνιστούν, σύμφωνα με την ορολογία του Pierre Bourdieu, ένα «λογοτεχνικό πεδίο» (champ littéraire) ιδιαίτερης δυναμικής, ένα «χώρο δυνατοτήτων», τον οποίο οι περιπέτειες της θεωρίας έχουν φορτίσει και έχουν εμπλουτίσει τόσο πολύ ως σύστημα κατηγοριών πρόσληψης και ερμηνείας, ώστε να προσφέρεται για ουσιαστική ανάδειξη και ολοκληρωμένη παρατήρηση της λειτουργίας των παραγόντων της λογοτεχνικής επικοινωνίας. Επιπλέον, σε ένα τέτοιο «πεδίο» έχουν πολλαπλασιαστεί τα «δομικά κενά» που καλούμαστε να καλύψουμε με τη δική μας συνεισφορά⁵⁵. Και είναι ακριβώς τέτοια «κενά» που μας επιτρέπουν να παρεμβαίνουμε ή να διατυπώνουμε θέσεις, εφόσον όλες οι θεωρητικές απόψεις που έχουν εκφραστεί για τη φύση και τη λειτουργία της λογοτεχνίας από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και τις μέρες μας συσχετίζονται δυνητικά με τη λογοτεχνία για παιδιά, προκειμένου να κατανοούμε ολοκληρωμένα τη διαδικασία πρόσληψης των λογοτεχνικών κειμένων, γενικά, και να προβάλλουμε τις ερμηνευτικές δυνατότητες ή ανάγκες που έχει ο χώρος της λογοτεχνίας για παιδιά. Οπότε μια θεωρία της λογοτεχνίας για παιδιά, ως ένα σώμα κειμένων (θεωρητικού) στοχασμού, είναι αναγκαία επειδή προσδιορίζεται διεπιστημονικά, προβάλλει συλλογιστικές πρακτικές, κρίνει την κοινή λογική και ελέγχει τις ιδέες που διατυπώνονται, οργανώνει τα φαινόμενα που την (ή μας) αφορούν και αναστοχάζεται διαρκώς.

Σε κάθε περίπτωση, ο θεωρητικός λόγος της λογοτεχνίας για παιδιά είναι δύσκολος και προκαλεί αμηχανία, και αυτό το διαπιστώνουν όσοι εμπλέκονται με το φαινομενικά απλό αυτό αντικείμενο, άσχετα αν υπερβαίνει την αμηχανία της εφαρμογής και του ελέγχου θεωρητικών αρχών ακολουθώντας την ευχάριστη διάθεση των μυθοπλαστικών αφηγήσεων για παιδιά. Αν και η ανάγνωση ή η ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά θεωρείται μια απλή διαδικασία, η σχέση ανάμεσα στον αναγνώστη και στο κείμενο, όπως έχει φανεί, συνιστά την κύρια ουσία της θεωρητικής αναζήτησης και κάνει τα πράγματα πολύ πιο σύνθετα⁵⁶. Για το λόγο αυτό, προτού ξεκινήσουμε να διερευνούμε θεωρητικά το πεδίο της λογοτεχνίας για παιδιά, χρειάζεται να εξοικειωθούμε με ορισμένες βασικές έννοιες, ιδέες και μεθόδους, να επεξεργαστούμε θεμελιώδη (θεωρητικά) επιχειρήματα, να τιθαसेύσουμε το σημαντικό θεωρητικό και αναλυτικό εξοπλισμό κάθε γνωστικού αντικειμένου που εμπλέκεται πιθανόν στην αναγνωστική διαδικασία (από τη Φιλοσοφία και τη Γλωσσολογία ως την Ψυχολογία και την Παιδαγωγική), να αναπτύξουμε μια κριτική θεωρία σύμφωνα με τις αξιώσεις και τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής γραφής για παιδιά, καθώς και των αποδεκτών της⁵⁷. Η πιθανή εμμονή, ωστόσο, στη χρήση της θεωρίας κατά τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά, δεν αποκλείει τον κίνδυνο της περιχαράκωσης («γκετοποίησης») ενός αντικειμένου, η συνοχή του οποίου δεν εξαρτάται μόνο από κειμενικές διακρίσεις και πρακτικές ενέργειες αλλά και από θεωρητικές επιλογές που μπορούν να επηρεάσουν αυτούς που επηρεάζουν τις συνήθειες των παιδιών-αναγνωστών. Η κύρια θετική συνέπεια, πάντως, από μια τέτοια εμμονή με τη θεωρία είναι ότι κάθε επαφή με τα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά ενσωματώνει στοιχεία αντιπροσωπευτικά ολόκληρου του κόσμου των παιδιών-αναγνωστών, στοιχεία που έχουν τη δυνατότητα να διασώσουν την ουσία της αναγνωστικής εμπειρίας και την αξιοπιστία της θεωρητικής της κατανόησης. Σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο, η εμμονή στη θεωρία ταυτίζεται με την άρνησή της. Όσοι δυσπιστούν στη θεωρία ενεργοποιούν, χωρίς ίσως να το καταλαβαίνουν, παγιωμένες αρχές προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, όπως αυτές της λεγόμενης «λιβισιανής Κριτικής» (Leavisite)⁵⁸, τις απόψεις δηλαδή του F.R. Leavis, σύμφωνα με τις οποίες μετατοπίζεται η έμφαση των λογοτεχνικών σπουδών από την ιστορία στο κείμενο και προτιμάται η «πλησία ανάγνωση» (close reading) των λογοτεχνικών κειμένων⁵⁹.

Ακόμη και αν δεν επιχειρηματολογούμε επίμονα για μια αυτόνομη θεωρία της λογοτεχνίας για παιδιά, αφού εντάσσουμε το αντικείμενό της μέσα στην ολότητα της λογοτεχνίας και της θεωρίας της, χρειάζεται να θυμόμαστε ότι οι ερμηνευτικές τάσεις των ημερών μας εξερευνούν σε βάθος τη «μεταμοντέρνα κατάσταση» αλλά και την οντολογική ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας για παιδιά, βοηθώντας μας να αξιοποιήσουμε αποτελεσματικότερα τους όρους της θεωρίας και να κατανοήσουμε βαθύτερα τη δυναμική των ορίων της γραφής.

«Γιατί είναι, λοιπόν, χρήσιμη η λογοτεχνική θεωρία» στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους;

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bawden, Nina, «The Imprisoned Child», in: Blisshen, Edward (ed.), *The Thorny Paradise: Writers on Writing for Children*, Harmondsworth, Kestrel Books, 1975, p. 62-64.
Bourdieu, Pierre, *Οι Κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, Μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκης, 2006.

- Chambers, Aidan, *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*, London, The Bodley Head, 1985.
- Compagnon, Antoine, *Ο Δαίμων της Θεωρίας: Λογοτεχνία και Κοινή Λογική*, Μτφρ. Α. Λαμπρόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003.
- Crago, Hugh, «Children's Literature: On the Cultural Periphery», *Children's Book Review*, vol. 4, no 4 (1974-75), p. 137-138.
- Culler, Jonathan, *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια Συνοπτική Εισαγωγή*, Μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1971.
- De Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1986.
- Έκο, Ουμπέρτο, *Τα Όρια της Ερμηνείας*, Μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Αθήνα, Γνώση, ²1993.
- Garner, Alan, *The Stone Book Quartet*, London, Collins, 1977.
- Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon, 1980.
- Hunt, Peter, «Εισαγωγή: Ο Διευρυνόμενος Κόσμος των Σπουδών της Λογοτεχνίας για Παιδιά», στο: Hunt, Peter (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Μτφρ. Χρυσούλα Μητσοπούλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σ. 13-35.
- Hunt, Peter, «Childist Criticism: The Subculture of the Child, the Book and the Critic», *Signal* 43 (1984), p. 42-59.
- Knoepfmacher, U.C., & Myers, Mitzi, «"Cross-Writing" and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies», *Children's Literature*, vol. 25 (1997), p. vii-xvii.
- Lesnik-Oberstein, Karin (ed.), *Children in Culture: Approaches to Childhood*, Basingstoke/London, MacMillan, 1998.
- Lesnik-Oberstein, Karin, «Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?», in: Hunt, Peter (ed.), *Understanding Children's Literature*. London/ New York: Routledge, 1999, p. 15-29.
- Lucens, Rebecca J., *A Critical Handbook of Children's Literature*, (1976), Ohio, Scott Foresman and Co., 1990.
- May, Jill P., *Children's Literature and Critical Theory: Reading and Writing for Understanding*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995.
- McGillis, Roderick, *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*, New York, Twayne Publishers, 1996.
- Meek, Margaret, «What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature?», *Theory into Practice*, vol. 21, no 4 (1982), p. 284-292.
- Miller, Hillis J., «The Function of Literary Theory at the Present Time», in: Cohen, Ralph (ed.), *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1989, p. 102-111.
- Nikolajeva, Maria, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Lanham, Maryland /Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2005.
- Nikolajeva, Maria, *Introduction to the Theory of Children's Literature*, (1996), Tallinn, Tallinn University Press, 1997.
- Nodelman, Perry, & Reimer, Mavis, *The Pleasures of Children's Literature*, (1992), Boston/New York, Allyn and Bacon, ³2003.
- Paul, Lissa, «Postmodernism Is Over. Something Else is Here. What?», in: Beckett, Sandra L. (ed.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults.*, New York/London, Garland Publishing, Inc., 1999, p. 239-254.
- Ray, Sheila. «The World of Children's Literature: An Introduction», in: Hunt, Peter (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, vol. II, New York, Routledge, ²2004, p. 849-857.
- Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Literature*, Hampshire/London, MacMillan, ²1994.
- Rudd, David, «Θεωρητική Συζήτηση και Θεωρίες: Πώς Υπάρχει η Λογοτεχνία για Παιδιά;», στο: Hunt, Peter (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Μτφρ. Χρυσούλα Μητσοπούλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σ. 33-61.
- Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, Athens/London, The University of Georgia Press, 1986.
- Χαντ, Πίτερ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, Μτφρ. Ευγενία Σακελλαριάδου-Μένη Κανατσούλη, Αθήνα, Πατάκης, 2001.

NOTES

1. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Roderick McGillis χρησιμοποιεί τον όρο «Literary Theory» («Λογοτεχνική Θεωρία»), χωρίς εμφανή και ουσιαστική διαφοροποίηση από τον επικρατέστερο κατά κανόνα όρο «Theory of Literature» («Θεωρία της Λογοτεχνίας»). Για τη σχετική προβληματική, η οποία υπαγορεύει, συνήθως, τη διάκριση (ή τη διαζευκτική χρήση) των όρων «Theory of Literature» ή «Literary Theory», βλ. ενδεικτικά: Antoine Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας: Λογοτεχνία και Κοινή Λογική*, Μτφρ. Α. Λαμπρόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 22-24.
2. Βλ. Roderick McGillis, *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*, New York, Twayne Publishers, 1996, σ. 206. Όπου δε δηλώνεται διαφορετικά, η ευθύνη της ελληνικής απόδοσης των ξενόγλωσσων κειμένων ή όρων, καθώς και του συγκεκριμένου αποσπάσματος που παρατίθεται εδώ, βαρύνει αποκλειστικά εμάς. [Με το απόσπασμα αυτό αρχίζει ο Peter Hunt την εισαγωγική μελέτη του: «Εισαγωγή: Ο Διευρυνόμενος Κόσμος των Σπουδών της Λογοτεχνίας για Παιδιά», στο: Peter Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, Μτφρ. Χρυσούλα Μητσοπούλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σ. 13-35].
3. Βλ. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens/London, The University of Georgia Press, 1986, σ. 63-92· Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Literature*, Hampshire/London, MacMillan, 21994· Peter Hunt, *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, ό.π., σ. 17. [Οι συγκεκριμένες βιβλιογραφικές αναφορές είναι απολύτως ενδεικτικές, αφού η παραπάνω διαπίστωση συνοδεύει σχεδόν κάθε οντολογική αναφορά στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους. (Ιδιαίτερα στην αναφορά του Peter Hunt ανθολογούνται διάφορες επιμέρους και ενδιαφέρουσες απόψεις)].
4. Βλ. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, ό.π., σ. ix.
5. Βλ. Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, Μτφρ. Ευγενία Σακελλαριάδου-Μένη Κανατσούλη, Αθήνα, Πατάκης, 2001, σ. 21.
6. Βλ. Hugh Crago, «Children's Literature: On the Cultural Periphery», *Children's Book Review*, vol. 4, no 4 (1974-75), σ. 137-138.
7. Βλ. Sheila Ray, «The World of Children's Literature: An Introduction», στο: Peter Hunt (επιμ.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, vol. II, New York, Routledge, 2004, σ. 850.
8. Τα παραδείγματα αυτής της «ιδιοποίησης» είναι πάμπολλα και σχετίζονται κυρίως με την πεζογραφία (μυθιστόρημα). Βλ. ενδεικτικά: Denise Escarpit, *Η Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία στην Ευρώπη: Ιστορική Επισκόπηση*, Μτφρ. Στέση Αθήνη, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995 (ιδιαίτερα στις σ. 77-93, όπου και γίνεται εκτενής λόγος για «Το Ιδιοποιημένο Μυθιστόρημα»).
9. Βλ. Peter Hunt, «Εισαγωγή: Ο Διευρυνόμενος Κόσμος των Σπουδών της Λογοτεχνίας για Παιδιά», στο: *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, ό.π., σ. 20.
10. Στο ίδιο, σ. 20-23. Οι περισσότεροι χρονολογικοί προσδιορισμοί των απαρχών της (έντυπης) Λογοτεχνίας για Παιδιά, στην Ευρώπη τουλάχιστον, σχετίζονται με το 18ο αιώνα. Βλ. και τη μελέτη του David Rudd: «Θεωρητική Συζήτηση και Θεωρίες. Πώς υπάρχει η Λογοτεχνία για Παιδιά;», στο: Peter Hunt, *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, ό.π., σ. 38.
11. Βλ. Karin Lesnik-Oberstein, «Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?», στο: Peter Hunt (επιμ.), *Understanding Children's Literature*, London/New York, Routledge, 1999, σ. 17, 26.
12. Βλ. Peter Hunt, «Εισαγωγή: Ο Διευρυνόμενος Κόσμος των Σπουδών της Λογοτεχνίας για Παιδιά», στο: Peter Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, ό.π., σ. 31.

13. Βλ. Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Literature*, ό.π., σ. 16-17.
14. Βλ. Karin Lesnik-Oberstein (ed.), *Children in Culture: Approaches to Childhood*, Basingstoke/London, MacMillan, 1998, σ. 187.
15. Βλ. David Rudd, ό.π., σ. 44.
16. Βλ. γενικά: Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon, 1980.
17. Βλ. David Rudd, ό.π., σ. 40-41.
18. Βλ. Jacqueline Rose, ό.π., σ. 12.
19. Βλ. Nina Bawden, «The Imprisoned Child», στο: Edward Blishen (επιμ.), *The Thorny Paradise: Writers on Writing for Children*, Harmondsworth, Kestrel Books, 1975, σ. 62.
20. Βλ. Jacqueline Rose, ό.π., σ. 1-2.
21. Βλ. Peter Hunt, ό.π., σ. 14.
22. Βλ. David Rudd, ό.π., σ. 53.
23. Βλ. U.C.Knoepflmacher & Mitzi Myers, «“Cross-Writing” and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies», *Children's Literature*, vol. 25 (1997), σ. xvi-xv.
24. Βλ. David Rudd, ό.π., σ. 47-49.
25. Βλ. Peter Hunt, , ό.π., σ. 30-31.
26. Στο ίδιο, σ. 15.
27. Βλ. Perry Nodelman & Mavis Reimer, *The Pleasures of Children's Literature*, (1992), Boston/New York, Allyn and Bacon, 32003, σ. 66.
28. Βλ. Peter Hunt, ό.π., σ. 13.
29. Βλ. Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Lanham, Maryland/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2005, σ. xi-xviii.
30. Βλ. Rebecca J. Lucens, *A Critical Handbook of Children's Literature*, (1976), Ohio, Scott Foresman and Co., 1990, σ. 8-9.
31. Βλ. Alan Garner, *The Stone Book Quartet*, London, Collins, 1977, σ. 31, και Maria Nikolajeva, *Introduction to the Theory of Children's Literature*, (1996), Tallinn, Tallinn University Press, 1997.
32. Βλ. Aidan Chambers, *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*, London, The Bodley Head, 1985, σ. 133.
33. Βλ. Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1971, σ. 8.
34. Βλ. Antoine Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας: Λογοτεχνία και Κοινή Λογική*, ό.π., σ. 8-18.
35. Βλ. Paul De Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1986, σ. 3-20.
36. Βλ. Hillis J. Miller, «The Function of Literary Theory at the Present Time», στο: Ralph Cohen (επιμ.), *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1989, σ. 103.
37. Μια τέτοια μετατόπιση ελέγχεται επιστημολογικά όχι ακριβώς ως αλλαγή «παραδείγματος», με το περιεχόμενο που δίνει στον όρο ο T. Kuhn, όταν τον συγκροτεί ως ιστορική ολότητα στο εσωτερικό της οποίας εξετάζεται η σχέση της θεωρίας με την πράξη [βλ. σχετικά: Thomas S. Kuhn, *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, Μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος-Β. Κάλφας, Θεσσαλονίκη, Σύγχρονα Θέματα, 1981], αλλά «ως επανεκτίμηση μιας προηγούμενης παράδοσης, η οποία μέχρι τότε είχε μείνει στη σκιά» (βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Τα Όρια της Ερμηνείας*, Μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Αθήνα, Γνώση, 21993, σ. 31).
38. Αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο κάποιους τίτλους: Thomas Docherty, *After Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996· J.M. Rabaté, *The Future of Theory*, Oxford, Blackwell, 2002· Terry Eagleton, *Μετά τη Θεωρία*, Μτφρ. Πέγκυ Καρπούζου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, κ.ά.
39. Βλ. Lissa Paul, «Postmodernism Is Over. Something Else is Here. What?», στο: Sandra L. Beckett (επιμ.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York/London, Garland Publishing, Inc., 1999, σ. 249-253.
40. Βλ. Antoine Compagnon, ό.π., σ. 1-28.
41. Βλ. γενικά: Maria Nikolajeva, *Introduction to the Theory of Children's Literature*, ό.π.

42. Για τις σύγχρονες θεωρητικές απόψεις που υποστηρίζουν αυτό το δικαίωμα βλ. ενδεικτικά: Jill P. May, *Children's Literature and Critical Theory: Reading and Writing for Understanding*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995· Margaret Meek, «What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature?», *Theory into Practice* 21(4) (1982), σ. 284-285· Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, ό.π.
43. Βλ. Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 65-93.
44. Βλ. Peter Hunt, «Childist Criticism: The Subculture of the Child, the Book and the Critic», *Signal* 43 (1984), σ. 42-59.
45. Βλ. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, ό.π., σ. 35.
46. Η Rebecca Lucens, για παράδειγμα, δεν κρύβει την προτίμησή της στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση των κειμένων για παιδιά, θεωρώντας ότι μια τέτοια προσέγγιση προσφέρει την κατανόηση όλων εκείνων των (αρχετυπικών) λογοτεχνικών συστατικών που υπάρχουν σε όλα τα λογοτεχνικά κείμενα (Rebecca J. Lucens, *A Critical Handbook of Children's Literature*, ό.π.). Ο Michael Benton και ο Geoff Fox (1992) αξιοποιούν στο έπακρο τις Θεωρίες για τον αναγνώστη, προκειμένου να εμπλουτίσουν τις πρακτικές προσφορές του λογοτεχνικού κειμένου στην τάξη [Michael Benton & Geoff Fox, *Teaching Literature: Nine to Fourteen*, (1985), Oxford, Oxford University Press, 1992], ή επικεντρώνονται στην ποίηση, ακολουθώντας ειδικότερες θεωρήσεις, όπως αυτές π.χ. της L.M. Rosenblatt ή του N. Holland, για να αναδείξουν το ρόλο του παιδιού-αναγνώστη και τη μοναδικότητα της αντίδρασής του (Michael Benton, John Teasy, Ray Bell & Keith Hurst, *Young Readers Responding to Poems*, London/ New York, Routledge, 1988). Το ίδιο επιχειρεί και ο Peter Hunt αλλά με εμφανέστερη την αναλυτική δυνατότητα της θεωρίας, καθώς και τη «μεταδομιστική» της διάθεση (Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, ό.π.), ενώ η Zohar Shavit προσανατολίζει την έρευνά της περισσότερο προς τις πολιτισμικές διαστάσεις των λογοτεχνικών κειμένων για παιδιά και τις πολιτισμικά προσδιορισμένες δραστηριότητες/συμπεριφορές των αναγνωστών τους (Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, ό.π.).
47. Βλ. Jonathan Culler, *Λογοτεχνική Θεωρία: Μια Συνοπτική Εισαγωγή*, Μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 93-94.
48. Και στην Ελλάδα πληθαίνουν συνεχώς οι προτάσεις σύνδεσης του θεωρητικού λόγου με την εκπαιδευτική (διδακτική) πράξη ή με τη μελέτη και την ερμηνεία συγκεκριμένων λογοτεχνικών κειμένων. Ως αντιπροσωπευτικά μιας τέτοιας σύνδεσης αναφέρουμε το βιβλίο της Ευαγγελίας Φρυδάκη: *Η Θεωρία της Λογοτεχνίας στην Πράξη της Διδασκαλίας* (Αθήνα, Κριτική, 2003), καθώς και το βιβλίο του Γεώργιου Δ. Παπαντωνάκη: *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και Νέους* (Αθήνα, Πατάκης, 2009), για να αρκεστούμε στα πιο πρόσφατα.
49. Βλ. Peggy Whalen-Levitt, «The Reader in the Book», *Children's Literature Association Quarterly*, vol 4, no 4 (1979), σ. 14.
50. Απολύτως ενδεικτικά βλ.: Marilyn Cochran-Smith, *The Making of a Reader*, Norwood, N.J., Ablex, 1984· Aidan Chambers, *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*, ό.π. · Michael Benton & Geoff Fox, *Teaching Literature: Nine to Fourteen*, ό.π.
51. Βλ. Aidan Chambers, *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*, ό.π., σ. 90.
52. Μερικοί θεωρητικοί/μελετητές, όπως ο Perry Nodelman, έχουν αρχίσει τις συζητήσεις για τη χρησιμότητα της Θεωρίας και τους «φόβους» που αυτή προκαλεί στο πεδίο της Λογοτεχνίας για Παιδιά, ενώ φτάνουν να κάνουν λόγο ακόμη και για το τέλος της Θεωρίας της Λογοτεχνίας για Παιδιά. [Στις 6-9 Ιανουαρίου 2011 διοργανώνεται στο Los Angeles των Η.Π.Α. (διεθνές) συνέδριο (MLA Conference), με τίτλο: «The End(s) in Children's Literature Studies». (Βλ. σχετικά: <http://call-for-papers.sas.upenn.edu/node/34313>)].
53. Περισσότερες πληροφορίες για τις προσεγγίσεις αυτές βλ. στο σχετικό άρθρο του Antony L. Manna και της Janet Hill, σε μετάφραση της Μένης Κανατσούλη, στο (ηλεκτρονικό) περιοδικό *Keimena* (<http://keimena.ece.uth.gr/t1/arthra/tefxos1/manahill1.htm>).
54. Βλ. σχετικά και: Margaret Meek, «What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature?», ό.π., σ. 292.
55. Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης: Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, Μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκης, 2006, σ. 356-365, 388-391.

- ^{56.} Margaret Meek, «What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature?», ό.π., σ. 292.
- ^{57.} Βλ. Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 13-15.
- ^{58.} Ο όρος σήμερα χρησιμοποιείται συχνά ως συνώνυμο των συντηρητικών και αυταρχικών (ή, εναλλακτικά, των «φρόνιμων») αναγνώσεων από όσους διαφωνούν με τις θέσεις του F.R.Leavis. (Βλ. σχετικά: J. A.Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin Books, 1992, σ. 483).
- ^{59.} Βλ. σχετικά το «Γλωσσάρι» στο: Πίτερ Χαντ, *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 358.

ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ*

□□□□□□□□ □□□ □□□□□ □□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□ □□□□□□□□□□□□ □□ □□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Τα βιβλία είναι ένας από τους προνομιακούς τόπους της μνήμης, του ατομικού και του συλλογικού ασυνείδητου αλλά και της φαντασίας. Μέσα από τη μυθοπλασία, ο αναγνώστης εισχωρεί στη θέση του Άλλου, μοιράζεται βιωμένες εμπειρίες μέσα από τις λέξεις και τις εικόνες και συμμετέχει σε μια κοινότητα μέσα από την επαφή και τη διάδραση του Εαυτού και του Άλλου. Η εικόνα του εαυτού επιβεβαιώνεται και αναγνωρίζεται μέσω των άλλων, είτε ατόμων είτε ομάδων. Οι βιωμένες εμπειρίες λόγου φωτίζουν το παρόν με το παρελθόν και το εδώ με το αλλού. Τα λογοτεχνικά βιβλία μας φέρνουν σε επαφή με την παράδοση και τη συνέχεια της συλλογικής μνήμης αλλά ταυτόχρονα μας παρέχουν τη δυνατότητα να τις διαρρήξουμε και να τις ανατρέψουμε απελευθερωτικά. Τόσο τα βιβλία όσο και η εκπαίδευση μας εξοικειώνουν με την κουλτούρα των ανθρώπων μέσα από το συνεχές παιχνίδι των αυτό-εικόνων και των ετερο-εικόνων. Είναι εικόνες που αναφέρονται σε ένα σύστημα αξιών, σε ιδέες και σχήματα που υπάρχουν πριν την αναπαράσταση. Μέσα από αυτές η κοινωνία βλέπει τον εαυτό της, τον σκέφτεται, τον ονειρεύεται και γράφει γι' αυτόν. Οι εικόνες αυτές επανατροφοδοτούμενες, επαναχρησιμοποιούμενες και επανασηματοδοτούμενες μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα ξαναδουλεύονται αέναα και η μελέτη τους αποκαλύπτει αφενός τους ιδεολογικούς μηχανισμούς πάνω στους οποίους χτίζονται η ετερότητα και ο Άλλος αφετέρου τις σχέσεις ανάμεσα στο εγώ και στο άλλο εγώ του αναγνώστη.

Το κοινωνικό φαντασιακό εγγράφεται στα κείμενα και την εικονογραφία της εποχής. Η πολιτιστική παραγωγή τρέφεται από εικόνες που κυκλοφορούν μέσα στη

* Καθηγήτρια στο Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Διδάσκει «Νεότερη και Σύγχρονη Λογοτεχνία». Έχει εκδώσει τα έργα: *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού* (Υψίλον, 1990) *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση* (Πατάκης 2002), *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία* (Πατάκης 2007) και με το Θ.Τζαβάρα, *Ψυχαναλυτικές Αναμνηστικές στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού* (εκδ. Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής 2006). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από τη μεσοπολεμική ποίηση και πεζογραφία, τη διάσταση της εικόνας της γυναίκας σε λογοτεχνικά κείμενα, τον ελληνικό και γαλλικό υπερρεαλισμό, τη διεργασία του πένθους στα δημοτικά τραγούδια, το εφηβικό μυθιστόρημα, τα λογοτεχνικά κείμενα στα βιβλία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης και τη λογοτεχνική πρόσληψη στην εκπαίδευση.

σύγχρονη ιστορία, αρδεύει από ένα προϋπάρχον απόθεμα συλλογικών αναπαραστάσεων, τις οποίες επεξεργάζεται κατά βούλησιν. Κάθε κοινότητα μεταβιβάζει στα μέλη της ένα πλήθος συλλογικών αναπαραστάσεων, εννοιών, ιδεών, δοξασιών, στάσεων και κρίσεων με τη βοήθεια των οποίων καθένα από τα μέλη της μορφοποιεί τον κόσμο μέσα από την ταυτότητα και την ετερότητα. Έτσι προκύπτουν και τα στερεότυπα, τα οποία είναι σχηματοποιημένες και παγιωμένες εικόνες, χαρακτηριστικά ή ιδιότητες που επιτρέπουν σε μια κοινότητα να αυτοχαρακτηριστεί αλλά και να χαρακτηρίσει τον Άλλο. Το στερεότυπο διαπερνά τη σχέση με τον Άλλο, τις κοινωνικές διεργασίες, τη σχέση των λόγων (discours) με τα κοινωνικά φαντασιακά, τη σχέση ανάμεσα στο λόγο και στην κοινωνία. Μέσα από αυτό δηλαδή, μπορούμε να αξιολογήσουμε την εικόνα που οι κοινωνικές ομάδες συγκροτούν η μία για την άλλη και τις συλλογικές αναπαραστάσεις που βρίσκονται στη βάση κάθε διάδρασης μεταξύ των ομάδων. Το στερεότυπο συνήθως λέει το απαραίτητο, υπαινισσόμενο τα υπόλοιπα. Είναι έκφραση μιας κουλτούρας, ενός ιδεολογικού συστήματος και μιας συλλογικής γνώσης που λαμβάνει αξία μέσα σε μια ορισμένη ιστορική στιγμή. Για το λόγο αυτό μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί μέσα στο κείμενο από τον αναγνώστη μόνο αν η κουλτούρα το έχει ήδη εγγράψει μέσα του. Άλλωστε τα κείμενα εντάσσονται στην κουλτούρα μιας κοινωνίας και είναι άρρηκτα συνδεδεμένα τόσο ως παραγωγή όσο και ως πρόσληψη με τα πνευματικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Εκτός λοιπόν από την εξωκειμενική παρουσία, χρήση και σημασία τους, η εσωκειμενική λειτουργία των στερεοτύπων ποικίλλει ανάλογα με τον τρόπο που τα παραθέτει ή τα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας¹. Άλλοτε καλύπτουν μια φανερά ιδεολογική και πολιτική λειτουργία, άλλοτε χρησιμοποιούνται απλώς για να αντιπαρατεθεί ο συγγραφέας με αυτά, αντιπαρατιθέμενος με την κυρίαρχη ιδεολογία, άλλοτε φωτίζοντας τα με έναν ιδιαίτερο τρόπο διατηρεί μια ειρωνική ή κριτική απόσταση απέναντί τους, επιχειρώντας να προβληματίσει τον αναγνώστη. Άλλοτε η αναπαράσταση των εθνικών χαρακτηριστικών είναι ένα απλό μοτίβο και άλλοτε στηρίζει τη βασική πλοκή της ιστορίας του κειμένου. Σε κάθε περίπτωση, τοποθετούνται στο κειμενικό περιβάλλον μέσα σε ένα παιχνίδι συγκρίσεων όπου μέσα από την αφομοίωση και τη διαφοροποίηση τείνουν να συστήσουν αξιολογικά πρότυπα που χρησιμεύουν ως μοντέλα συμπεριφορών προς συμμόρφωση ή προς αποφυγή.

Η ενεργοποίηση των στερεοτύπων εξαρτάται από την ικανότητα του αναγνώστη να κατασκευάσει ένα αφηρημένο σχήμα, από την «εγκυκλοπαίδειά» του, από την κουλτούρα του, από την ιχνηλάτησή τους έτσι όπως βρίσκονται διασκορπισμένα ή χασματικά ή με έμμεσο τρόπο μέσα στα κείμενα, οδηγώντας τον αναγνώστη να κάνει επιλογές, ταξινομήσεις των στοιχείων, συγκεντρώνοντας τους διάσπαρτους λόγους και ερμηνεύοντας τις έμμεσες αναφορές. Έτσι, το στερεότυπο δεν είναι μόνο εξωκειμενική κοινωνική κατασκευή, ούτε μόνο συγγραφική κατασκευή αλλά κυρίως είναι μια κατασκευή της ανάγνωσης². Κάθε φορά που διαβάζει ένας αναγνώστης ένα κείμενο, είναι επηρεασμένος από διάφορα δίκτυα στερεοτυπιών και εικόνων που έχουν διαφορετική καταγωγή αλλά είναι σε συνεχή αλληλεπίδραση. Η στερεοτυπία διατρέχει όλα τα επίπεδα του λόγου, το γραμματικο-συντακτικό, το υφολογικό, το θεματικό-αφηγηματικό, το ιδεολογικό. Η στερεοτυπία εγκαθιστά μια συνενοχή με τον αναγνώστη προκαλώντας του την κριτική σκέψη και προσκαλώντας τον να διερωτηθεί για την αξία των εκφράσεων και των γνωμών και να εκτιμήσει την απόσταση που χωρίζει το λόγο του πραγματικού από το λόγο της Αλήθειας.

Είναι γνωστό ότι κάθε έθνος προσχωρεί στην ταυτότητα μέσα από ένα παιχνίδι αντικαθρεφτισμών, όπου το βλέμμα του Άλλου είναι απαραίτητο για τη συνείδηση του εαυτού. Εάν υπάρχει συμφωνία στα χαρακτηριστικά, υπάρχει ασυμφωνία στην αξιολόγησή τους γιατί το κάθε έθνος αναζητά να υπερασπίσει μια θετική ταυτότητα για τον εαυτό του³. Η ταυτότητα δηλαδή, τόσο του ατόμου όσο και του έθνους, παραπέμπει

σε ένα σύνολο εσωτερικών και εξωτερικών εικόνων, που επιτρέπουν στο άτομο ή στο έθνος να εκθέτει στο βλέμμα των άλλων την έκφραση της ιδιαιτερότητάς του. Ένας θεωρητικός κλάδος προσέγγισης αυτών των διαπολιτισμικών θεμάτων που τίθενται μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα είναι η πολιτισμική εικονολογία (imagologie)⁴, η οποία μελετά την καταγωγή και εξέλιξη των εικόνων που ένας λαός κατασκευάζει για κάποιον άλλο μέσα στη λογοτεχνική παραγωγή και την ασκούμενη επίδραση από αυτές τις εικόνες (ή ετερο-εικόνες) σε λογοτεχνικό και κοινωνικο-πολιτιστικό επίπεδο. Η προσέγγιση αυτή μέσα από την ανάλυση των αναπαραστάσεων και των πολιτικών και κοινωνικο-πολιτιστικών αναφορών τους ανοίγει το κείμενο σε ένα εκτός του κειμένου τόπο, την ιδεολογία, την κουλτούρα, τις κοινωνικές κατασκευές, μέσα στον οποίο παρεισφρεί η κριτική αναπαράσταση του αναγνώστη.

Μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα ανασηματοδοτείται η εικόνα για τον ξένο, βιώνονται καινούργιες εμπειρίες οικειότητας, εχθρότητας, διαφορετικότητας ή συλλογικότητας, εκφράζονται υιοθετήσιμες συγκεκριμένων θετικών ή αρνητικών προτύπων ή και αντιστάσεις στα κανονιστικά πρότυπα και στερεότυπα. Τα βιβλία που απευθύνονται ειδικότερα σε παιδιά υπακούουν σε μια προγραμματισμένη επικοινωνία και λειτουργούν συνήθως εξιδανικευτικά σε σχέση με την οδύνη του πραγματικού. Τα κείμενα αυτά τις περισσότερες φορές προσπαθούν να επιλύσουν ανώδυνα τις αντιθέσεις και τις συγκρούσεις μεταδίδοντας καθησυχαστικά μηνύματα σε σχέση με την εικόνα του ξένου⁵. Έτσι πολλές φορές υπογραμμίζουν με έμφαση τα σημεία που ενώνουν τους ανθρώπους και εξωραΐζουν συγκολλώντας τις αντιθέσεις που τους χωρίζουν, επιδιώκοντας να ανατρέψουν το προσχηματισμένο στερεότυπο⁶. Ο Hollindale⁷ μάλιστα ισχυρίζεται ότι όσο πιο απροκάλυπτα φανερά είναι η επιδίωξη αυτή τόσο τα κείμενα είναι πιο αντιπαραγωγικά. Ωστόσο, τα παραπάνω στοιχεία επικυρώνονται ή όχι μέσα από την αναγνωστική πραγμάτωση του κάθε κειμένου, γι' αυτό θα περάσουμε σε συγκεκριμένα κείμενα για παιδιά και εφήβους, εξετάζοντας τις συγκεκριμένες λογοτεχνικές κατασκευές του Άλλου, τους μυθοπλαστικούς τρόπους των απεικονίσεων της ετερότητας και τη λειτουργία του διαλόγου λογοτεχνίας και κοινωνικής-ιστορικής πραγματικότητας.

Στα τέσσερα μυθιστορήματα που θα εξετάσουμε τα δύο είναι Ελλήνων συγγραφέων, του Μάνου Κοντολέων και της Μαρούλας Κλιάφα και τα άλλα δύο ξένων, του Ιρλανδού Τζον Μπόϊν και του Γάλλου Marc Cantin⁸. Τα μυθιστορήματα του Κοντολέων και του Μπόϊν είναι σε τριτοπρόσωπη αφήγηση ενώ τα μυθιστορήματα της Κλιάφα και του Cantin είναι σε πρωτοπρόσωπη. Σε όλα η αφήγηση ξεδιπλώνει το νήμα της ιστορίας, μέσα από τις ιστορίες των μυθιστορηματικών προσώπων, τις σχέσεις τους με άλλα πρόσωπα και κυρίως τη διαχείριση από τα πρόσωπα της ταυτότητας, της ετερότητας, του παρελθόντος, του παρόντος, της ιδιαίτερης κουλτούρας ως παράδοσης και μνήμης αλλά και ως συναισθηματικού φορτίου καθώς επίσης και τη διαχείριση του τραύματος της απώλειας. Η θέση της ετερότητας καλύπτεται από διάφορα πρόσωπα κάθε φορά, από μια Ρωσίδα, από μια Αλβανίδα, από έναν Αφρικανό από την Côte-d'Ivoire, από ένα Πολωνοεβραίο στη ναζιστική Γερμανία. Αυτές οι ετερότητες των εθνοτικών Άλλων (ή ετερο-εικόνες) στην επαφή και τη διάδρασή τους με τους αυτόχθονες φωτίζουν και ανασυνθέτουν τις ταυτότητες των αυτοχθόνων και επικαθορίζουν έτσι τις αυτο-εικόνες τους. Ο ξένος δηλαδή βοηθά τους ήρωες ή τις ηρωίδες της χώρας υποδοχής να ανακαλύψουν μέσα τους τη δική τους επώδυνη ετερότητα που προβάλλει απειλητική μέσα στην «ανοίκεια παραδοξότητά» της για την εαυτότητα ή ταυτότητα που έχουν δομήσει.

Η «ξενότητα» του ξένου, δηλαδή η κειμενική απόδοση μιας απόλυτα ξένης πραγματικότητας, αποδίδεται στα κείμενα με την αναφορά ξένων λέξεων⁹, με το δίπολο ευφορία/δυσφορία, μέσα από το οποίο δίδεται ως ανάκληση η ζωή του ξένου στην πατρίδα του και η αντίθεση με τη ζωή του στο παρόν της δράσης και των περιπετειών

του στον ξένο τόπο, με το δίπολο ουτοπία/δυστοπία, μέσα από το οποίο αποδίδεται ο εγκλεισμός του ξένου, ο αποκλεισμός, η περιθωριοποίηση, η εχθρότητα και η επιθετικότητα που υφίσταται στον τόπο υποδοχής. Στο επίπεδο της λογοτεχνικής μεταφοράς αυτή η οδυνηρή αποτύπωση του εξωτερικού χώρου όπου εγκαταβιώνει ο ξένος υποδηλώνει την ψυχική οδύνη της απώλειας και της μισαλλοδοξίας με την οποία τον περιβάλλουν οι άλλοι. Επίσης τα ονόματα των ξένων αποτελούν ένα ακόμη αναλλοίωτο στοιχείο ετερότητας.

Στον Cantin ο ξένος, ο μικρός Félix και τα μέλη της οικογένειάς του αποτελούν αντικείμενο φόβου, αποστροφής και ταυτίζονται με «περίττωμα», αφού ο δουλέμπορος που τους μεταφέρει παράνομα στη Γαλλία τους αποβιβάζει από το πλοίο με τα σκουπίδια (σ. 21). Στον Κοντολέων η μικρή Λιούμπα είναι αντικείμενο κοροϊδίας, επιθετικότητας, άπωσης αλλά και έλξης μέσα από την ομορφιά της και το χορό της. Στην Κλιάφα η μικρή Αλβανίδα, η Βερόνικα και η οικογένειά της γίνονται αντικείμενο μισαλλοδοξίας και επιθετικότητας από τους γείτονές τους στην πολυκατοικία ή από τους γονείς συμμαθητών του αδελφού της στο σχολείο. Στον Μπόιν αντίθετα, ο μικρός Πολωνός που είναι στην άλλη πλευρά του συρματοπλέγματος του στρατοπέδου του Άουσβιτς είναι για το γερμανό συνομήλικό του, γιο του διευθυντή του στρατοπέδου, αντικείμενο έλξης, περιέργειας και ανθρώπινης επαφής.

Μέσα από την αφηγηματική οικονομία των μυθιστορημάτων αναδεικνύεται η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις αντικειμενικές συνθήκες ζωής των ξένων και στον τρόπο με τον οποίο την αφηγούνται. Στο γαλλικό μυθιστόρημα του Cantin, ο Félix, δέκα χρονών προσπαθεί να περάσει παράνομα στη Γαλλία μαζί με τη μητέρα του και το μεγαλύτερο αδελφό του. Αφού περιγράφει το γεμάτο αγωνία ταξίδι του μέσα στα σκοτεινά αμπάρια του πλοίου, απ' όπου αποδρά μέσα από τη φαντασία του, από το φαντασιακό των προφορικών διηγήσεων του τόπου του και των βιβλίων που διάβαζε στην πατρίδα του και μέσα από τη νοσταλγία για τη ζωή που ζούσε στην Αφρική, φθάνει στη Brest, έναν άγνωστο αλλά και μυστηριώδη γι' αυτόν τόπο. Η μοίρα του είναι να κρύβεται, πρώτα στο πλοίο και μετά στο σπίτι κάποιων συγγενών του. Κάποια στιγμή το σκάει και πηγαίνει μια βόλτα στο τετράγωνο, όπου μιλάει με έναν παντοπώλη, ο οποίος τελικά τον προδίδει στην αστυνομία, η οποία ένα βράδυ τους συλλαμβάνει όλους εκτός από τον ίδιο, που ήταν εκείνη τη στιγμή κρυμμένος στην αποθήκη. Έτσι αντιλαμβάνεται ότι «ο κόσμος είναι μία ζούγκλα πολύ πιο φριχτή από την αφρικανική» (σ. 104). Ο θεός του που τον φιλοξενούσε του λέει ότι πρέπει να φύγει, μόνος πια, για τη Rennes, στο σπίτι κάποιων γνωστών. Ο Félix βιώνει το εύθραυστο όριο ανάμεσα στην απέλαση και τη φυγή στο άγνωστο και αποφασίζει «τη φυγή ως μοίρα που σφίγγει μέσα στα χέρια του» (σ. 108). Στο σταθμό του τραίνου νιώθει το σταθμό να τον καταπίνει, ένα αίσθημα καταβρόχθισης από το ξένο και αφιλόξενο περιβάλλον. Στο τραίνο, κάποιοι τον προπηλακίζουν, αποκαλώντας τον «νέγρο», του ξεσκίζουν τα ρούχα, τον δέρνουν και τον πετούν κάτω από το τραίνο σε ένα άλλο σταθμό. Η υποδοχή του στον ξένο τόπο πραγματοποιείται μέσα σε ένα σύστημα που τον ακυρώνει και τον κάνει να συνειδητοποιήσει ότι «οι πραγματικές πληγές έρχονται με το θυμό και το μίσος, με το αίσθημα της αδικίας και της αδυναμίας που φωλιάζει στο στήθος του» (σ. 125). Ο Félix βρίσκεται μόνος, στο πουθενά, με μια χαμένη πατρίδα, σε ένα μετέωρο παρόν. Βρίσκεται σε μια μετεπιβίβαση, σε ένα transit και δεν αποφασίζει πού να πάει. Το πίσω προσπαθεί να το ξεχάσει, το τώρα είναι οδυνηρό και το μέλλον αόρατο (σ. 138). «Δεν έχω πια, δυστυχώς τίποτε να χάσω» (σ. 108), μονολογεί. Ωστόσο, το ξενοφοβικό στερεότυπο των Γάλλων που τον έδειραν, στο τέλος της αφήγησης ανατρέπεται. Μια κοπέλα τον βρίσκει μόνο σε ένα παγκάκι, τον φιλοξενεί σπίτι της και μαζί με τον πατέρα της τον βοηθούν να φτάσει στον προορισμό του. Ο Félix αρχίζει να ονειρεύεται μια καινούργια ταυτότητα και μια καινούργια οικογένεια (σ. 138-139). Όπως το διανθρώπινο ιδρύει το ανθρώπινο¹⁰ έτσι και το

διαπολιτισμικό ιδρύει τον πολιτισμό, σπάζοντας τα εσωτερικά και εξωτερικά σύνορα, τα γεωγραφικά και πολιτισμικά, τα σύνορα της γλώσσας, της καχυποψίας, της αποστροφής και του φόβου.

Μια αντίστοιχη απόρριψη βιώνει η μικρή Λιούμπα, ηρωίδα του μυθιστορήματος του Κοντολέων, το οποίο ανοίγει με μια ερώτηση που απευθύνουν με αρνητικό και κοροϊδευτικό τρόπο οι άντρες του χωριού στο μικρό κορίτσι: «Λιούμπα, πώς τη λένε την πατρίδα σου;». Η πρώτη αυτή φράση του μυθιστορήματος θέτει στο προσκήνιο την ηρωίδα και την ετερότητά της, που αποδίδεται αφενός με το όνομά της, που στα ρώσικα σημαίνει Αγάπη και αφετέρου με την πατρίδα που υποδηλώνει την εθνική ταυτότητα, το «αίσθημα του ανήκειν», δηλαδή την εθνική πολιτισμική ένταξη, που είναι το αποτύπωμα που έχει αφήσει σε κάθε άνθρωπο η οικογένεια και η κοινότητα μέσα από τη γλώσσα, τον πολιτισμό και τη θρησκεία. Η Λιούμπα αρνείται να αλλάξει το όνομά της, ό,τι έχει μάθει και έχει αγαπήσει (τα ρώσικα παραμύθια, τη ρώσικη ιστορία, την πολιτισμική κληρονομιά του λαού της)¹¹ και αρνείται να υποτάξει τη γλώσσα καταγωγής της στη δάνεια ελληνική γλώσσα. Γι' αυτήν η συνύπαρξη των δύο γλωσσών γίνεται μια απειλή γιατί μέσα της οι δύο γλώσσες βρίσκονται σε σχέση ανταγωνισμού. Αρνείται λοιπόν τη στάση της μητέρας της, που άλλαξε το όνομά της από Ελόνα σε Ελένη, παντρεύτηκε ένα γέρο που φρόντιζε για να τον κληρονομήσει και την προσπάθεια που έκανε για να ενταχθεί στον ξένο τόπο υιοθετώντας τη λήθη για το παρελθόν που άφησε: «Ξέχνα ό,τι μέχρι σήμερα γνώρισες», της λέει, «ό,τι άφησες πίσω σου δεν υπάρχει πια... Δεν υπάρχει η Λιούμπα, μα η Αγάπη. Κι αυτό εδώ το σπίτι, έτσι κι ο γέρος πεθαίνει, θα γίνει δικό μου και κάποτε δικό σου!» (σ. 22). Η Λιούμπα όμως αρνείται να διαχειριστεί το παρελθόν της μέσα από τη λήθη (σ. 30) και νιώθει ότι χάνοντας την πατρίδα της έχει χάσει και τη μητέρα της (σ. 18). Αρνείται να αφομοιωθεί ή να ενσωματωθεί μέσα από τη συγκαταβατική φιλοξενία και μέσα από την πολιτισμική εξομίωση, διεκδικώντας με ένα απελπισμένο τρόπο την αυτονομία και τον αυτοκαθορισμό της (σ. 28-29, 31). Η παρουσία της αποτελεί απειλή για την καθαρότητα και τους κανόνες της εξιδανικευμένης μικρής κοινωνίας του χωριού, η οποία βυθίζεται στη μνησικακία και στην υιοθέτηση της δυναμικής του αποδιοπομπαίου τράγου για τη μικρή Λιούμπα.

Το στοιχείο της περιπλάνησης, της ματαιώσης, της αποτυχίας και του ανεκπλήρωτου εξαιτίας της ξενότητας συνοδεύει το βίο της ηρωίδας. Φεύγει με ένα Ρώσο που ανήκε σε ένα θίασο που ήρθε στο χωριό (σ. 56-58), χάνονται τα ίχνη της και όταν επιστρέφει άρρωστη, όλοι μαθαίνουν ότι αυτός την εκμεταλλευόταν και η ίδια το έσκασε για να γλιτώσει. Αντίστοιχη εκμετάλλευση υφίσταται και η μητέρα της, η οποία μετά το θάνατο του γέρου άντρα της μαθαίνει ότι δεν κληρονομεί τίποτε αφού ο γέρος τα άφησε όλα στα ανίψια του και υποχρεώνεται να εγκαταλείψει και το σπίτι που έμενε.

Στο μυθιστόρημα αυτό υπάρχει ένα άλλο πρόσωπο που φωτίζει τη διαπολιτισμική ταυτότητα ως προϊόν υγιούς διασταύρωσης. Ο Μήτια μετέχει αυτής της διπλής ταυτότητας λόγω καταγωγής από Έλληνα πατέρα και από Ρωσίδα μητέρα και πιστεύει πως «διπλή ταυτότητα πάει να πει περισσότερη ελευθερία, πιο μεγάλη ικανότητα να κατανοείς τον άλλον, απόλυτη διάθεση να σέβεσαι αυτό που ο άλλος είναι ή θέλει να γίνει...» (σ. 63). Αυτό το πρόσωπο θα λειτουργήσει αφηγηματικά στην κατεύθυνση της ανατροπής του ξενοφοβικού στερεότυπου και με τη διακειμενική βοήθεια μιας αντίστοιχης παρένθετης ιστορίας στο μυθιστόρημα *Ηλίθιος* του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, θα πείσει αφενός τα παιδιά του χωριού να ξορκίσουν τον ξενοφοβικό εαυτό τους αναγνωρίζοντας τον Άλλο μέσα τους, αφετέρου να βοηθήσουν την απεγνωσμένη Λιούμπα να αναγνωρίσει στο βλέμμα τους την επιβεβαίωση της ύπαρξής της με τις ιδιαιτερότητες και τις διαφορές της. Αυτό το δέλτα της συνύπαρξης όπου οι ετερογενείς κουλτούρες συναντώνται και ζωογονούνται αμοιβαία γίνεται το γόνιμο πεδίο μιας νέας εμπειρίας για την ηρωίδα, η οποία υπερβαίνει το διαπολιτισμικό

διχασμό της λέγοντας στον Μήττα: «Λιούμπα σημαίνει Αγάπη... σ. 148). Η τελευταία αυτή φράση με την οποία κλείνει το μυθιστόρημα συνενώνει την καταγωγική με την αναδεκτή γλώσσα.

Στο μυθιστόρημα της Κλιάφα, η αφήγηση αναλαμβάνεται από δύο πρόσωπα, μια Αλβανίδα και μια Ελληνίδα που ανταλλάσσουν επιστολές. Η μορφή του επιστολικού χαρακτήρα της αφήγησης δίνει έμφαση στην εσωτερικότητα των προσώπων αλλά και η επιστολή λειτουργεί ως έκκληση προς τον Άλλο. Η δεκαπεντάχρονη Αλβανίδα μέσα στα γράμματά της προς την Ελληνίδα ξεδιπλώνει το χρονικό και τα αίτια του ξεριζωμού από την πατρίδα της, τις δυσκολίες που συναντά η ίδια και η οικογένειά της από την αρνητική στάση των γειτόνων τους, οι οποίοι απαιτούν να φύγουν, αποκαλώντας τους «μαχαιροβγάλτες» και «βρομο-Αλβανούς», δανείζοντάς τους δηλαδή κακές προθέσεις που δεν έχουν, απαξιώνοντάς τους και τοποθετώντας τους στη θέση είτε του εχθρού είτε του θύματος. Στα λόγια των γειτόνων «Εδώ ζούνε τίμιοι άνθρωποι. Δε θέλουμε μαχαιροβγάλτες μέσα στο σπίτι μας. Να ξεκουμπιστείτε και να φύγετε» (σ. 47), αποτυπώνεται η στερεοτυπική αναπαράσταση που έχουν κάποιοι για την ταυτότητα του άλλου, την ετερο-εικόνα, στην οποία προβάλλουν τις δικές τους αγωνίες και ανασφάλειες. Η ξενοφοβία τους στηρίζεται στην απόρριψη και την απαξίωση του άλλου και στην καταξίωση του εαυτού τους. Ωστόσο, και εδώ υπάρχει η ανατροπή του ξενοφοβικού στερεότυπου αφενός μέσα από το πρόσωπο μιας γειτόνισσας που τους υποστηρίζει γιατί έχει κι εκείνη βιώσει τη μοίρα του μετανάστη από την εμπειρία της στη Γερμανία (σ. 52) και αφετέρου μέσα από την ουσιαστική σχέση που συστήνει η ηρωίδα με την δεκαπέντεχρονη Ελένη με την οποία αλληλογραφεί. Η εξιστόρηση της προσωπικής της ιστορίας, της μνήμης της, η άρθρωση της νοσταλγίας για το χαμένο παράδεισο της πατρίδας της που τον βιώνει ως φάσμα του παρελθόντος που δεν θα το ξαναβρεί ποτέ (σ. 83), βοηθά τη Βερόνικα να επιτελέσει το πένθος της μέσω της μετάδοσης¹², να αναγνωρίσει τον εαυτό της διατηρώντας τα ιδιαίτερα πολιτισμικά της χαρακτηριστικά και να οικοδομήσει τους όρους μιας νέας ένταξης, γνωρίζοντας ωστόσο ότι «ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς».

Αυτή η αλληλογραφία βοηθά και το άλλο πρόσωπο, την Ελένη, η οποία, ενώ αφηγείται μια καθόλα ευτυχισμένη ζωή, στο τέλος αποκαλύπτεται ότι είναι ανάπηρη λόγω ενός τροχαίου ατυχήματος. Παρά το στιγμιαίο κλωνισμό της φιλίας τους, όταν η Βερόνικα μαθαίνει τυχαία την ψεύτικη εικόνα που της παρουσίαζε, η σχέση τους διατηρείται διότι η επίγνωση της ταυτότητας της Ελένης βαθαίνει μέσα από το διάλογο που κάνει με τη Βερόνικα, τον Άλλο που διαφέρει από εκείνη και της δίνει τη δυνατότητα να σκεφτεί για τον εαυτό της αλλά και για τον άλλο που κατοικεί μέσα της. Ή όπως το λέει η ίδια σε κάποιο γράμμα της στη Βερόνικα: «Πολλές φορές, καθώς σου γράφω έχω την εντύπωση πως τα γράμματά μου δεν απευθύνονται σ' εσένα αλλά σ' εμένα την ίδια» (σ. 44-45).

Στο τελευταίο μυθιστόρημα που θα εξετάσουμε του Τ. Μπόϊν, η σχέση Εαυτού-Άλλου, το συρματόπλεγμα του στρατοπέδου που χωρίζει αλλά και ενώνει τελικά τα δύο παιδιά, αλλά και δύο ολόκληρους κόσμους, δημιουργεί ένα παράξενο τοπίο ορίων και ετεροτήτων που φτιάχνονται και ξαναφτιάχνονται. Στο μυθιστόρημα αυτό ο κόσμος, ο άνθρωπος και η ιστορία αντινογραφούνται μέσα από μια αφηγηματική οικονομία, που ενώ έχει μια ανθρωπολογική διάσταση, αρνείται να εξωραϊσει τα κακώς κείμενα της χιτλερικής κοινωνίας για να «γλυκάνει» τον αναγνώστη. Ο εγκλεισμός, η εχθρότητα, η άγνοια της διαφοράς, η παράνοια του χιτλερισμού αποδίδονται μέσα από την άγνοια του παιδιού, του μικρού Μπρούνο, για τη σημασία του «μοναχικού, αγέλαστου, ψυχρού, άδειου» (σ. 23) περιβάλλοντος που παρατηρεί γύρω του (σ. 100, 101). Ωσπου σ' αυτό «το μοναχικό μέρος στη μέση του πουθενά» (σ. 23), ξαφνικά βλέπει από μακριά μια «τελεία που έγινε κουκκίδα, που έγινε κηλίδα, που έγινε μορφή, που έγινε αγόρι» (σ. 103-113), το μικρό Πολωνοεβραίο Σμούελ, που είναι θλιμμένος, παράξενα

ντυμένος με ριγέ πιτζάμα, ξυπόλητος, με γκρίζο δέρμα και με ένα αστέρι στο περιβραχιόνιο. Αρχίζει ένας διάλογος μεταξύ τους που δεν στηρίζεται στην περιφρόνηση και την εχθρότητα, αλλά στην περιέργεια, τη διαφορετικότητα και την ανοχή. Μέσα από τη δυναμική της ετερο-εικόνας του Πολωνού αναδεικνύεται η αυτο-εικόνα του Γερμανού. Η απεικόνιση του στρατοπέδου συγκέντρωσης, της ζωής σ' αυτό, της μοίρας των κρατουμένων και της ιδεολογίας του φασισμού δίνεται μέσα από τα μάτια και τα λόγια των δύο μικρών ηρώων, την αφέλεια της άγνοιας του μικρού Γερμανού (σ. 111, 113, 124, 125, 128, 129), την αποκτημένη γνώση του μικρού Πολωνού (σ. 110, 111, 129, 136, 137, 178), το χιούμορ¹³ και το παιχνίδι της εξερεύνησης των παιδιών για τα χαμένα ίχνη του πατέρα του Σμούελ στην πλευρά του συρματοπλέγματος που είναι οι κρατούμενοι. Ο Μπρούνο περνάει το συρματοπλέγμα από ένα άνοιγμα, φορώντας κι αυτός μια ριγέ πιτζάμα που του φέρνει ο Σμούελ για να μην αναγνωρίζεται και «μπαίνει στο πετσί αυτού που παριστάνει» (σ. 196), του εβραίου δηλαδή κρατούμενου και τότε αλλάζει όλη η εικόνα που είχε σχηματίσει στο μυαλό του για το πώς ζούσαν οι άνθρωποι εκεί: η εξιδανίκευση και η αφέλεια καταρρέουν μπροστά στην οδύνη του πραγματικού. Η εξερεύνηση που ξεκινά ως παιδικό παιχνίδι εξελίσσεται σε εξερεύνηση της κοινωνίας, της ιστορίας, της ζωής, του θανάτου και του Άλλου, προσφέροντας μέσω των μικρών ηρώων στον αναγνώστη ερεθίσματα σκέψης πάνω στον άνθρωπο, στις δυνατότητες και τις πράξεις του αλλά και στην ετερότητα που είναι αντίθετη αλλά και συμπληρωματική της ταυτότητας.

Κάθε λογοτεχνικό κείμενο που σκέφτεται μέσα από τη μυθοπλασία πάνω σε ό,τι οικοδομεί την ταυτότητα, διαβιβάζει για να την κατασκευάσει και να την αρθρώσει, εικόνες του Άλλου. Έτσι η αυτο-εικόνα χιτίζεται μέσα από ένα ρητό ή υπαινικτικό συγχρωτισμό με άλλες ταυτότητες ή ετερο-εικόνες. Η περιγραφή του Άλλου, της ετερο-εικόνας, οδηγεί αναγκαία στην κατανόηση του Εαυτού αλλά και στην κατανόηση τόσο αυτού που την παρήγαγε όσο και αυτού που την προσλαμβάνει, αποκαλύπτοντας την κλίμακα των αξιών τους, το ιδεολογικό τους υπόβαθρο και τη στάση τους απέναντι στον ξένο. Η στάση αυτή κυμαίνεται από την υποτίμηση ως την υπερτίμηση ή και στη θετικοποίηση της ξένης πολιτισμικής ταυτότητας που αναγνωρίζει τον Άλλο ως Άλλο. Αυτές οι στάσεις διασαφηνίζουν μέσα από την κειμενική απόδοση και ανάλυση, την καταγωγή, τη λειτουργία και τους μηχανισμούς επίδρασης των εικόνων των γηγενών και των ξένων όσο και τις τάσεις ξενοφοβίας, προκατάληψης, θαυμασμού, αποδοχής ή άρνησης, φωτίζοντας τις συναντήσεις και τις συγκρούσεις με τον Άλλο, μετέχοντας έτσι και στη συζήτηση για την εθνική ταυτότητα.

Τα κείμενα αυτά προσφέρουν ένα εικονολογικό ρεπερτόριο που ενεργοποιεί τα αναφορικά συστήματα των αναγνωστών για την εικόνα του ξένου ως λογοτεχνική αναπαράσταση του Άλλου, που συγκροτείται από λέξεις, το λόγο δηλαδή για τον Άλλο, βοηθώντας τους να δουν την διαπολιτισμική συνάφεια ως προνομιακό τόπο παιδαγωγίας και διαχείρισης της ταυτότητας και της ετερότητας.

□□□□□

¹. Ι.Οικονόμου-Αγοραστού, *Εισαγωγή στη Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 88.

². R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris, 1991, σ. 21-22. Βλέπε και R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Nathan, Paris, 1997, σ. 72-78.

³. Βλ. τη διαδικασία του «ανταγωνιστικού επι-πολιτισμού» (acculturation antagoniste) για την οποία μιλάει ο Georges Devereux, ο οποίος λέει ότι τα έθνη και οι άνθρωποι

κοινωνίες διεκδικούν τη διαφορά μεταξύ τους για να επισημάνουν τον ανταγωνισμό, στο G. Devereux, *Ethnopsychanalyse complémentaire*, Flammarion, Paris, 1972, σ. 22.

⁴ Βλ. α) Ι. Οικονόμου-Αγοραστού, ό.π., β) Φ. Αμπατζοπούλου, *Ο Άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα Ιστορίας και Μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1998, γ) D.-H Pageaux, «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire», στο συλλ. τόμο P. Brunel et X. Chevrel (επιμ.), *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris, 1989, δ) A. Montandon (επιμ.), *Mœurs et Images. Études d'imagologie européenne*, CRLMC, Clermont-Ferrand, 1997.

⁵ Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου, *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ. 347-373. Βλ. επίσης, Δ. Αναγνωστοπούλου, «Λειτουργίες της ετερότητας σε σύγχρονα μυθιστορήματα για παιδιά και νέους», στο συλλ. τόμο Χ. Γκόβαρης, Ε. Θεοδωροπούλου, Α. Κοντάκος (επιμ.), *Η παιδαγωγική πρόκληση της πολυπολιτισμικότητας*, Ατραπός, Αθήνα, 2007, σ. 207-212.

⁶ Φ. Αμπατζοπούλου (1998), ό.π., σ. 164.

⁷ Peter Hollindale, «Ideology and the children's book», in P. Hunt (ed.), *Literature for children: Contemporary Criticism*, Routledge, London, 1992, σ. 36-37.

⁸ α) Μ. Κοντολέων, *Μια ιστορία του Φιοντόρ*, Πατάκης, Αθήνα, 2004, β) Μ. Κλιάφα, *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς*, Κέδρος, Αθήνα, 2003, γ) Τ. Μπόϊν, *Το αγόρι με τη ριγέ πιτζάμα*, μτφρ. Α. Μοσχονά, Κέδρος, Αθήνα, 2006, δ) M. Cantin, *Moi, Félix, 10 ans, sans-papiers*, Milan Roche, Toulouse, 2000. Στο εξής οι υπομνηματισμοί στο κείμενο αναφέρονται στις εκδόσεις αυτές.

⁹ Κλιάφα: σ. 10, 11, 16, 24, 25, 89. Cantin : σ. 45, 58, 72, 125. Κοντολέων: σ. 10, 13, 23, 31, 32, 41, 42, 43, 49, 52, 56, 57, 70, 100, 108, 139, 143, 144, 145.

¹⁰ Τ. Τοντόροφ, *Ο εκπατρισμένος*, μτφρ. Ο. Βαρών-Βασάρ, Πόλις, Αθήνα, 1999, σ. 206.

¹¹ Κοντολέων: σ. 10, 12, 14, 15, 16, 18, 31.

¹² J. Hassoun, *Το κοντραμπάντο της μνήμης*, μτφρ. Α. Ασέρ, Εξάντας / Τρίαμης Λόγος, Αθήνα, 1996, σ. 112.

¹³ Π. χ. «Τι σημαίνει το Ουστ- Βιτς; (το όνομα του στρατοπέδου, παραφθορά του Αουσβιτς) – Ουστ στους ανθρώπους που ζούσαν εδώ πριν από μας υποθέτω. (σ. 35)».

ΣΟΦΙΑ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ*

ΤΙΤΛΟΦΟΡΗΣΗ ΚΑΙ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Εισαγωγικά

Μία ανάγνωση των τίτλων των βιβλίων για παιδιά που κυκλοφόρησαν στη χώρα μας τον 19^ο αιώνα – όταν σημειώνεται η συστηματική και μαζική παραγωγή τους – μέχρι σήμερα, αποκαλύπτει ότι η χιουμοριστική διάσταση εισάγεται στην τιτλοφόρηση μόνο τις τελευταίες δεκαετίες. Αυτό δε δημιουργεί ενδεχομένως έκπληξη, εφόσον γνωρίζουμε ότι, κατά τη σταδιακή διαμόρφωση της παιδικής λογοτεχνίας, το χιουμοριστικό και εύθυμο στοιχείο λογοκρίνεται συστηματικά, επειδή θεωρείται ότι αποπροσανατολίζει τους μικρούς αναγνώστες από τη σοβαρότητα που απαιτεί η διαδικασία της ανάγνωσης¹. Ωστόσο η παρουσία του στην παιδική λογοτεχνία γίνεται αισθητή από τότε και μορφές χιούμορ έχουν ήδη ολοκληρώσει κύκλους ζωής στην παιδική λογοτεχνία. Και ενώ το σώμα της εμπλουτίζεται σταδιακά με χιουμοριστικά βιβλία, μόνο τελευταία σημειώνεται χιουμοριστική διάθεση και στην τιτλοφόρηση.

Η προβληματική της παρούσας εξέτασης επιβάλλει καταρχήν να δοθεί το θεωρητικό περίγραμμα που οριοθετεί τις σημασίες και τις λειτουργίες των όρων «χιούμορ» και «τίτλος». Και αν για τον τίτλο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, οι διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις του ορισμού του δεν απομακρύνονται ιδιαίτερα μεταξύ τους, για το χιούμορ δεν συμβαίνει το ίδιο. Κι αυτό επειδή οι έννοιες χιούμορ, ειρωνεία, σάτιρα, παρωδία, αστέιο, γκροτέσκο, καρικατούρα στη λογοτεχνία, παρά την ετερογένειά τους, αλληλοκαλύπτονται λόγω της νοηματικής συγγενείας τους. Από την άλλη, οι όροι αυτοί διευρύνονται ή εξελίσσονται από τη μία κοινωνική/λογοτεχνική περίοδο στην άλλη ώστε τα θεωρητικά σχήματα οριοθέτησής τους υπόκεινται συχνά σε αναθεώρηση και επανεξέταση. Και επειδή το χιούμορ εμφανίζει πολλές παραλλαγές, πολλαπλές εκφάνσεις και ποικιλία διακριτών χαρακτηριστικών, όπως συμφωνούν μελετητές του σε όποιο γεωγραφικό και χρονικό πλαίσιο κι αν ανήκουν², παραμένει εν μέρει ανοικτό το ζήτημα του ορισμού του. Παρόλη την πολυπλοκότητά του, ένας ελάχιστος ορισμός του θα τον συνδέσει αναπόφευκτα με το αποτέλεσμα που δημιουργεί³. Βάσει αυτής της θεώρησης στην παρούσα εργασία χιουμοριστικές θεωρούνται οι τιτλικές φράσεις που προκαλούν αστείους συνειρμούς και εύθυμη

* Λέκτορας στο Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του Α.Π.Θ. στη Συγκριτική Παιδική Λογοτεχνία. Το ερευνητικό και συγγραφικό της έργο επικεντρώνεται σε ζητήματα που συνδέονται με τις αντιλήψεις περί ομογενοποίησης της Παιδικής Λογοτεχνίας και περί του διαπολιτισμικού χαρακτήρα της. Είναι εκπρόσωπος στην Ελλάδα του κρατικού Ιδρύματος – Κέντρου Μελετών «Fondazione Nazionale ‘Carlo Collodi’» - Pescia. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν μελέτες σε ελληνικά και ξένα περιοδικά, καθώς και τα βιβλία *Pinocchio in Grecia* (Armando Editore, 2004) και *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα* (University Studio Press, 2008).

διάθεση. Με αυτήν την προσέγγιση ως κριτήριο συγκεντρώθηκε και το υλικό της εξέτασης, στο οποίο συμπεριλήφθηκαν τίτλοι ελληνικών και μεταφρασμένων στην ελληνική βιβλίων.

Σύμφωνα με τον σύγχρονο τρόπο να αντιλαμβανόμαστε τον τίτλο, είναι αποδεκτό ότι αυτός αποτελεί το σημαντικότερο λεκτικά διατυπωμένο προσδιοριστικό παρακείμενο σημείο ενός κειμένου ή ενός βιβλίου. Συνεπώς αφορά άμεσα τη λογοτεχνική δημιουργία και την ιστορία της. Η εξέταση επομένως των πληροφοριών ή ενδείξεων που κομίζουν οι τίτλοι σε μια χρονικά προσδιορισμένη κοινωνική περίοδο μπορεί να προσφέρει γνώση σχετικά με τις αναγνωστικές προσδοκίες, τα λογοτεχνικά ήθη, τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς και τις αφηγηματικές τάσεις αυτής της περιόδου. Ο Gérard Genette⁴ έχει μελετήσει τον τίτλο ως αντικείμενο της θεωρίας και της λογοτεχνικής κριτικής ενώ το κειμενικό φαινόμενο των τίτλων αποτέλεσε θεματική συνεδρίων⁵, όπου ο τίτλος των λογοτεχνικών έργων εξετάστηκε περισσότερο ως μέρος της θεωρίας της λογοτεχνίας. Ο Leo H. Hoek που θεωρείται εισηγητής της επιστήμης του τίτλου (titologie)⁶, σε μια σημειολογική προσέγγιση του ρόλου του τίτλου⁷, επισημαίνει ότι οι βασικές λειτουργίες του είναι να προσδιορίσει την ταυτότητα ενός έργου και να το διακρίνει από τα άλλα (désigner le texte), να αναδείξει το περιεχόμενό του (en indiquer le contenu global) και να θέλξει το κοινό στο οποίο απευθύνεται (allécher le public visé), θέση από την οποία δεν απομακρύνεται ουσιαστικά ο Gérard Genette⁸ αν και υιοθετεί διαφορετική ορολογία. Άλλες μελέτες σχετικά με τον τίτλο και τις απαιτήσεις της τιτλοφόρησης ενός κειμένου ή ενός έργου⁹ εστίασαν αρχικά στις λειτουργίες και στον ρόλο του τίτλου, για να διερευνήσουν στη συνέχεια τις σχέσεις κειμένου με τον τίτλο του, τίτλου με το αναγνωστικό κοινό, τίτλου με τα λογοτεχνικά ήθη και τις εμπορικές επιβολές. Κατέστη σαφές ότι η τιτλοφόρηση κάθε είδους κειμένου, όπως και κάθε καλλιτεχνικού δημιουργήματος, σε κάθε εποχή, υπόκειται στις δικές της συμβάσεις και λειτουργίες. Αναμφίβολα ο τίτλος λογοτεχνικών κειμένων αποτελεί ένα σημαντικό λογοτεχνικό θεσμό¹⁰, όπου γίνεται διακριτή η δήλωση της λογοτεχνικής πρόθεσης¹¹ αλλά και της πρόθεσης του έκδοτη¹², εφόσον αυτός προσαρμόζει το προϊόν του, το προς διάθεση βιβλίο, στις κυρίαρχες και βασικές ιδεολογίες της κοινωνίας του.

Στόχος. Υλικό εξέτασης

Ο τίτλος, πέρα από τις όποιες λειτουργίες και ρόλο έχει αναλάβει στη ζωή του λογοτεχνικού κειμένου που στεγάζει, δεν παύει να είναι και αυτός ένα άλλο λογοτεχνικό μικρο-κείμενο, το οποίο, παρά την ελλειπτική μορφοσυντακτική δομή του, ως λεκτική κατασκευή, συμμετέχει στην παραγωγή νοημάτων και αποτελεί φορέα ιδεολογίας. Κέντρο της προβληματικής μας αποτέλεσε ακριβώς η σημασιολογική προσέγγιση των δηλώσεων των χιουμοριστικών τιτλικών φράσεων και η ιδεολογική θέση που συνοψίζουν. Υιοθετήθηκε το σκεπτικό ότι όπως τα αφηγήματα, και κυρίως τα αφηγήματα για παιδιά, διαπερνώνται από ιδεολογίες που ανταποκρίνονται πιθανόν σε συγκεκριμένους στόχους, αντίστοιχα και στο αφηγούμενο χιουμοριστικό τιτλικό μικροκείμενο είναι δυνατόν να απομονωθούν ανάλογες διατυπώσεις. Ας επισημανθεί στο σημείο αυτό, όσο κοινότοπο και αν είναι, ότι οι δημιουργοί ενός βιβλίου για παιδιά υπόκεινται σε περιορισμούς διαφορετικούς από αυτούς που ορίζει ο λογοτεχνικός κανόνας για την ευρύτερη λογοτεχνική δημιουργία. Κινούνται σε ένα πλαίσιο που ορίζεται από τις συγκεκριμένες προσληπτικές ικανότητες και προσδοκίες που θεωρούμε ότι έχουν τα παιδιά-αναγνώστες και από τα νοήματα που πιστεύουμε ότι οφείλουμε να τους κοινοποιήσουμε. Ανάλογοι περιορισμοί και προβληματικές τίθενται ενδεχομένως και κατά την τιτλοφόρηση του έργου τους. Η κοινωνικοποιητική λειτουργία του λογοτεχνικού κειμένου προφανώς αφορά και τον τίτλο. Η πιθανή συμμόρφωση του

νοηματικού περιεχομένου του τίτλου στις συμβάσεις επικοινωνίας της λογοτεχνίας, σε ιδέες και σε αρχές που θα συμβάλουν στην κοινωνικοποίηση των ανηλικών αναγνωστών συνιστά προφανώς μία επιπρόσθετη λειτουργία της τιτλοφόρησης βιβλίων για παιδιά, εκτός από τις βασικές που αναγνώρισε καταρχήν ο Leo H. Hoek και οι οποιές, όπως αναφέρθηκε, σχολιάστηκαν, συζητήθηκαν και επεκτάθηκαν στη συνέχεια από άλλους μελετητές του τίτλου. Η χιουμοριστική τιτλοφόρηση ωστόσο, λόγω του περιπαικτικού χαρακτήρα της, μπορεί να φιλοξενήσει, με μεγαλύτερη ευελιξία ίσως από άλλες μορφές έκφρασης, δηλώσεις, όχι μόνο παραδοχής αλλά και αμφισβήτησης, αναθεώρησης ή υπονόμησης νενομισμένων αξιών και ιδεών. Προφανώς το χιουμοριστικό λεκτικό περιβάλλον προσφέρει γόνιμο έδαφος για να αναπτυχθεί, «μεταξύ αστείου και σοβαρού», η αμφισβήτηση μιας δεδομένης γνώσης. Είναι δυνατόν να μετατραπεί σε ένα πεδίο διαπραγμάτευσης κοινωνικών ή άλλων συμβάσεων ώστε να δημιουργηθεί μια νέα αλήθεια ή μια νέα ιδεολογία χωρίς όμως και να βεβαιώνεται ρητά. Λόγω του μνημονοτεχνικού, σύντομου και ιδιόρρυθμου χαρακτήρα του χιουμοριστικού τίτλου, το σημασιολογικό περιεχόμενό του εντυπώνεται και ανακαλείται εύκολα στη μνήμη, κομίζοντας την ιδεολογική του πρόταση. Εξάλλου ο τίτλος γενικότερα «είναι φτιαγμένος για να τον θυμόμαστε. Η όλη οικονομία της κατασκευής του, από την επιγραμματικότητα της σύνταξής του μέχρι την αφοριστικότητα των νοημάτων του, αποσκοπεί στο να τον καταστήσει ανακαλέσιμο, ευμνημόνευτο, κυριολεκτικά αλησμόνητο»¹³.

Η συνεπής ανταπόκριση των τίτλων στο περιεχόμενο του κειμένου στο οποίο ανήκουν και η δυναμική τους στην προσέλκυση ή παραπλάνηση υποψηφίων αναγνωστών δεν αποτελεί αντικείμενο εξέτασης. Γι' αυτό η εξέταση περιορίζεται στο τιτλικό μικροκείμενο χωρίς να λάβει υπόψη της το περιεχόμενο του λογοτεχνικού έργου ή παρακειμενικά στοιχεία του βιβλίου εκτός από τα ονόματα των δημιουργών. Κι αυτό επειδή στο πλαίσιο της εξέτασης ένα ζήτημα που απασχόλησε την προσοχή μας ήταν αν το χιουμοριστικό στοιχείο στους τίτλους της σύγχρονης ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας είναι αποτέλεσμα μιας ιδιότυπης προσωπικής δημιουργίας κάποιων συγγραφέων ή αν εκδηλώνεται ως ευρύτερη έκφραση στο πεδίο της τιτλοφόρησης. Το νοηματικό περιεχόμενο της τιτλικής φράσης συμπληρώνεται και συνδηλώνεται ή, καλύτερα, προκύπτει από τη σχέση του με την εικονογράφηση του εξωφύλλου, διαμορφώνεται από το μέγεθος, το χρώμα των τυπογραφικών στοιχείων ή από άλλα παρακείμενα στοιχεία¹⁴. Η παράμετρος αυτή στην παρούσα εξέταση δε θα μας απασχολήσει παρά μόνο στο σημείο που θα θεωρηθεί απαραίτητο να διατυπωθούν σχετικοί σχολιασμοί. Θεωρήθηκε ότι το ζήτημα της δυναμικής που αναπτύσσεται μεταξύ της λεκτικής και της εικονογραφικής δήλωσης συνιστά εξέταση διαφορετικής προσέγγισης και προβληματισμού, ενώ το ενδιαφέρον της εξέτασης εστιάζει μόνο το λεκτικά διατυπωμένο μήνυμα των χιουμοριστικών τίτλων.

Πηγή για το υλικό της εξέτασης ήταν το ένθετο «Βιβλιοπαρουσίαση» όλων των τευχών του περιοδικού *Διαδρομές*, η ηλεκτρονική βάση δεδομένων του ΕΚΕΒΙ, κατάλογοι εκδοτικών οίκων και κάθε έντυπο στο οποίο εντοπίστηκαν τίτλοι βιβλίων για παιδιά.

Μεθοδολογική προσέγγιση

Η πρόταση της «General Theory of Verbal Humour» (Γενική Θεωρία του Λεκτικού Χιούμορ, στο εξής ΓΘΛΧ) των Salvatore Attardo και Victor Raskin¹⁵ για την προσέγγιση του λεκτικού χιούμορ φαίνεται ότι θεωρητικά τουλάχιστον είναι το πιο βολικό μοντέλο θεωρητικής υποστήριξης για την όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη εξέταση του χιουμοριστικού τιτλικού μικροκειμένου διότι εστιάζει στις περιπτώσεις όπου το χιούμορ μπορεί να αναγνωριστεί σε σημασιολογικό ή πραγματολογικό επίπεδο. Το μοντέλο αυτό αποτελεί διεύρυνση της θεωρίας «Semantic Mechanisms of Humor»

την οποία διατυπώνει 1985 ο Victor Raskin¹⁶. Αρχικά είχε προταθεί για την εξέταση σύντομων χιουμοριστικών κειμένων με κύρια εφαρμογή στα προφορικά ανέκδοτα, όμως, όπως τελικά διατυπώνουν οι εισηγητές της, είναι η θεωρία του χιουμοριστικού κειμένου¹⁷.

Η ερμηνεία κάθε τιτλικής φράσης και κάθε εικόνας που αυτή παράγει αποτελεί μεταβλητή που ποικίλει και εξαρτάται από διάφορους παράγοντες. Η ΓΘΛΧ θέτει ορισμένους περιορισμούς στην υποκειμενικότητα κατά την αξιολόγηση των χιουμοριστικών τίτλων επειδή εστιάζει στα δομικά χαρακτηριστικά και σημασιολογικά στοιχεία τους, μελετώντας τα σημεία που ευθύνονται για το χιουμοριστικό αποτέλεσμα και τις συνθήκες που συμβάλλουν στην οργάνωση ενός χιουμοριστικού κειμένου. Αναγνωρίζει έξι παραμέτρους βάσει των οποίων δομείται ένα λεκτικό αστείο και οι οποίες προτείνονται για την εξέτασή του¹⁸ με σημαντικότερη ιεραρχικά το *σενάριο*. Άλλες παράμετροι είναι η *κατάσταση*, δηλαδή το σύνολο των στοιχείων που καθορίζουν το χιουμοριστικό αποτέλεσμα όπως τόπος, χρόνος, δράση, η *αφηγηματική στρατηγική* η οποία καθορίζει τη μορφή/είδος της αφήγησης του αστείου, ο *λογικός μηχανισμός* που έχει την ευθύνη των σημασιολογικών κενών και, εκφράζοντας την κοινωνική λογική, συνιστά την πειστικότητα του αστείου θέτοντας κατά συνέπεια περιορισμούς στην επιλογή της αφηγηματικής στρατηγικής, ο *στόχος* του αστείου που είναι το πρόσωπο ή η κοινωνική ομάδα, ο θεσμός ή η ιδέα που θα διακωμωδηθεί και η *γλώσσα* που περιλαμβάνει τις διάφορες λεκτικές, φωνολογικές, φωνητικές, μορφολογικές και μορφοσυντακτικές επιλογές. Προϋπόθεση ωστόσο για την πρόκληση ενός αστείου αποτελεί το σενάριο, ειδικότερα η ύπαρξη δύο αντιθετικών σεναρίων, ενός πραγματικού και ενός μη πραγματικού, δυνατού και μη δυνατού, λογικού ή παράλογου¹⁹. Πρόκειται στην ουσία για δύο αντιθετικά πλαίσια αναφοράς ή κώδικες, ασύμβατους ή αντίθετους, οι οποίοι όμως πρέπει να έχουν κάποια κοινή γραμμή που να επιτρέπει τη μετάβαση από τον ένα κώδικα στον άλλο. Η ασυμβατότητα εξάλλου, ως βασικό στοιχείο για την παραγωγή του αστείου, αναγνωρίζεται ως αναγκαία συνθήκη από τις διάφορες θεωρίες του χιούμορ²⁰. Προκύπτει από τη σύγκρουση δύο αντιθετικών σεναρίων, όταν το ένα από τα δύο αντιτίθεται σε γνωστικά, κοινωνικά και γλωσσικά δεδομένα. Σ' αυτήν τη σύγκρουση υπάρχει μια μορφή επιθετικότητας, ακόμη κι αν πρόκειται για καλή τη πίστει χιούμορ, επειδή και τότε παραβιάζεται η αρχή της καλής συνεργασίας²¹, όπως εξάλλου συμβαίνει και με το κακή τη πίστει παραγόμενο χιούμορ. Αυτή η μορφή της επιθετικότητας, ως προϋπόθεση για την πρόκληση χιουμοριστικού αποτελέσματος, μπορεί να έχει στόχο κοινωνικές, γνωστικές ή λεκτικές συμβάσεις.

Παρατηρήσεις

I. Η παράμετρος των αντιθετικών σεναρίων, δηλαδή των δύο ασύμβατων καταστάσεων και γνωστικών αντιθέσεων, εντοπίζεται σε μεγάλο μέρος των τιτλικών φράσεων της εξέτασης και είναι αυτή που κατά κύριο λόγο προσδίδει χιουμοριστική διάσταση. Αρκετοί τίτλοι βασίζουν το αστείο περιεχόμενό τους στην κατασκευή εικόνας ή σεναρίων που εμφανίζουν αντίθεση σε μια δεδομένη, προσδοκώμενη και σύμφωνη με την οικεία και αποδεκτή γνώση περί φυσικής και κοινωνικής τάξης. Για παράδειγμα στο μικροκείμενο του τίτλου *Η κυρία Παραπατά η σερβιτόρα* εντοπίζονται αντιφατικές πληροφορίες που εμπεριέχουν τα δύο αντιθετικά σενάρια ξεκινώντας από το πιθανό, το πιο αποδεκτό, (*σερβιτόρα* που προϋποθέτει το προσόν ικανοποιητικής ισορροπίας) για να φτάσει αμέσως στο σενάριο που σημασιολογικά δεν μπορεί να είναι συμβατό με το πρώτο (*σερβιτόρα που παραπατά*, δηλώνοντας την ακαταλληλότητά της να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της δουλειάς της). Η τιτλική φράση παράγει αμέσως μια αστεία σκηνή λόγω του ασύμβατου μεταξύ της απαραίτητης για μία σερβιτόρα ισορροπιστικής ιδιότητας και της σερβιτόρας κυρίας «Παραπατά», η οποία οφείλει

προφανώς το όνομά της στην ιδιαιτερότητά της να «παραπατά». Η κοινή γραμμή που ενώνει τα δύο σενάρια σ' αυτό το τιτλικό μικροκείμενο είναι η στάση εξισορρόπησης. Αστεία εικόνα με χιουμοριστικούς συνειρμούς, αλλά και με ψήγματα μαύρου χιούμορ, δημιουργεί και *Ο κροκόδειλος που πήγε στον οδοντογιάτρο*. Το σχήμα της αντίθεσης στη φράση αυτή δηλώνεται με την υποβίβαση του οδοντογιάτρου, καθώς από τη θέση ισχύος που έχει έναντι των ασθενών του, λόγω του εξουσιαστικού του ρόλου να διαχειρίζεται την υγεία, τον πόνο και την ίαση τους, βρίσκεται σε θέση εξάρτησης. Η εύρυθμη λειτουργία της δικής του φυσικής κατάστασης αυτήν τη φορά ορίζεται από τον ασθενή του ο οποίος τυχαίνει να είναι ένας κροκόδειλος. Στο πλαίσιο των αντιθετικών σεναρίων και της σημασιολογικής ασυμβατότητας εντάσσονται οι ονοματικές τιτλικές φράσεις *Ο φαλακρός σκαντζόχοιρος*, *Μια δίαιτα για ελέφαντες*, *Ένας ιπποπόταμος πιανίστας*, *Ο συναχωμένος τενόρος*, *Ο συναχωμένος κόκορας* λόγω της σύνδεσης ασύμβατων ή μη αναμενόμενων ιδιοτήτων και συνθηκών που αποδίδονται στα υποκείμενα. Διότι, για παράδειγμα, κάθε κόκορας έχει αναλάβει καταρχήν το δύσκολο έργο του λαλήματος, διαδικασία που ταυτίζεται με την έναρξη της ημέρας. Αν όμως ο κόκορας είναι συναχωμένος ακυρώνεται μια σημαντική ιδιότητα που τον προσδιορίζει και που αιτιολογεί τον ρόλο του, ή τουλάχιστον έναν από τους δύο σημαντικούς του ρόλους, στην κοινωνική ζωή της αγροτικής κοινότητας.

Με την ίδια αφηγηματική λογική διαμορφώθηκαν και οι τιτλικές δηλώσεις: *Οι γιαγιάδες με τα γιο-γιο*, *Προσοχή! Το πρόβατο ...δαγκώνει!*, διότι βρίσκονται σε γνωστική αντίθεση με τη δεδομένη γνώση (το γιο-γιο δεν εντάσσεται στις δραστηριότητες μιας γιαγιάς, πόσω μάλλον περισσότερων της μίας γιαγιάδων), βρίσκονται ακόμη σε αντίθεση με τους οικείους νόμους της φύσης (το πρόβατο είναι άκακο και δε δαγκώνει) και τελικά διαπιστώνεται μια αντίφαση που υπακούει στην αρχή της ασυμβατότητας.

Σε χιουμοριστικό αποτέλεσμα οδηγούν οι χωρίς λογική σύνδεση, με νοηματικά κενά και γλωσσικό απρόοπτο, τιτλικές δηλώσεις όπως *Ο πόλεμος της χαμένης παντόφλας*, *Η απαγωγή της μοβ γραβάτας ή Σχεδόν Χριστούγεννα*, *15 ½ κάπως περίεργα παραμύθια*, *Μια φορά ήταν η Κολοτούμπα που έδεσε τον πόνο της φιόγκο*, *Το κανίς με το κανό αγοράζει μαιντανό*, *Η νύχτα της μπανανόφλουδας*, *9 τηλεφωνήματα και ένας λαγός*. Αποκαλύπτεται και εδώ η ασυμβατότητα λόγω της σουρεαλιστικής παράταξης ασύνδετων μεταξύ τους συνθηκών σημασιολογικά και πραγματολογικά. Η λογική σκέψη αποσυντονίζεται και η ερμηνευτική παρέμβαση του αναγνώστη αποπλίζεται. Στο *Ο Αναστάσης και η ουρά της στάσης*, για παράδειγμα, πέρα από την έμμετρη ακουστική πρόκληση, είναι η αδιαπέραστη σημασιολογία του που τον καθιστά χιουμοριστικό και η αδυναμία νοηματικής τακτοποίησης και οπτικοποίησης του λεκτικού υλικού του. Από την άλλη βέβαια, μερικές λέξεις έχουν χιουμοριστικό περιεχόμενο²², όπως *γαργαλάει/γαργαλάς*, *χαλβάς*, *γιο-γιο*, *μπουμπουκομπιμπίκια*, *κολοτούμπα* το οποίο ενισχύεται σε ένα προσεκτικά γλωσσικά και νοηματικά δομημένο συγκείμενο (και για να αναφερθεί ένα παράδειγμα: *Ποτέ μη γαργαλάς ένα γορίλα*).

Αναπόφευκτα ο αναγνώστης για την ερμηνεία είτε δύο αντιθετικών σεναρίων, όταν αυτά συνθέτουν την τιτλική φράση, είτε των γρίφων των σουρεαλιστικών τιτλικών δηλώσεων, υποβάλλεται σε γνωστική δοκιμασία, καλλιιεργεί μηχανισμούς σκέψης και προβαίνει σε νοητικές διεργασίες. Συνακόλουθα, κατά την αυτόματη και μηχανιστική εμπλοκή του σε διαδικασίες αποκρυπτογράφησης λεκτικών μηνυμάτων, εξοικειώνεται με νέες ή εναλλακτικές τεχνικές αφήγησης και με άλλο τόσο νέους ή εναλλακτικούς τρόπους σκέψης και δράσης σε ένα συμβατικό και οικείο λογοτεχνικό περιβάλλον.

II. Αν διαβάσουμε τους τίτλους: *Η Καιτούλα η κοκέτα η κοτούλα*, *Μια φιλοτάκουνη ψιψίνα ψάρια ξυρίζει στην κουζίνα*, *Μια αράχνη μόνη ψάχνει*, *Μια φαντασμένη κατσαρίδα φοράει περούκα και κοτσίδα*, *Μια μύγα με τακούνια γαργαλάει δυο ρουθούνια*, *Η ακρίδα με τα κόκκινα γοβάκια*. Έχει σημασία καταρχήν να επισημανθεί ότι πρόκειται

για μικροαφηγήσεις μηδενικής εστίασης που διεκδικούν αναμφισβήτητης εγκυρότητας ερμηνευτικό αποτέλεσμα. Η αστεία εικόνα που αποκαλύπτουν, ίσως πηγή έμπνευσης των δημιουργών ή αφορμή της αφήγησης, στοχεύει καταρχήν στην ειρωνική διαχείριση κοινωνικών στερεοτυπικών και κυρίαρχων παραδοσιακά γνωρισμάτων του γυναικείου φύλου. Η εικόνα εκπροσώπων του γυναικείου φύλου (φαντασμένη, κοκέτα), υποταγμένων σε αξεσουάρ (περούκα, τακούνια, κόκκινα γοβάκια) για να ενεργοποιήσουν τον θαυμασμό του ανδρικού (ψάχνει), προφανώς μέσα από τις τιτλικές φράσεις γελοιοποιείται (γαργαλάει δυο ρουθούνια, ξυρίζει ψάρια) για να προταθεί συνακόλουθα, αν όχι η απόρριψη, τουλάχιστον η αναθεώρησή της. Όμως πρόκειται τελικά για μια καθολικά αντιφεμινιστική προσέγγιση επειδή, αναπαράγοντας στερεοτυπικούς προσδιορισμούς και ιδιότητες, τείνει να προτείνει την εσωτερίκευση και αναπαραγωγή της στερεότυπης εικόνας. Αντίστοιχα, σε μικρότερη ωστόσο έκταση, υποβάλλεται σε κρίση με χιουμοριστική διάθεση και το ανδρικό φύλο. Ειδικότερα διαγράφεται η διάθεση να τεθεί υπό αμφισβήτηση η ικανότητά του να καταξιώθει στον επαγγελματικό και κοινωνικό χώρο του: *Οι ιππότες της τηγανιτής πατάτας, Ο Ρήγας της ρίγανης και άλλα παραπαραμύθια, Ο συναχόμενος τενόρος ή Ο φωτογράφος Φύρδης Μίγδης*. Διότι, ποια είναι η εγγύηση για το αποτέλεσμα της επαγγελματικής δραστηριότητας ενός φωτογράφου που ονομάζεται Φύρδης Μίγδης και πώς τιμούν την ένδοξη ιστορία τους οι Ιππότες όταν ανήκουν στο τάγμα της τηγανιτής πατάτας; Η διαφοροποίηση στη διακωμώδηση των δύο φύλων είναι εμφανής, όπως είναι εμφανής και η διάθεση αμφισβήτησής τους και η, καλή τη πίστει, επίθεση στην εικόνα τους. Είναι ακόμη εμφανές ότι ερέθισμα για χιουμοριστικές δηλώσεις προσφέρουν τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά των δύο φύλων.

Αντικείμενο στόχου γίνεται ένα θέμα ταμπού μιας φυσικής λειτουργίας που η κοινωνική προκατάληψη και ηθική απαγορεύει ακόμη και να κατανοηθεί: *Ποιος έκανε πιπί στο Μισισιπή;*, και *Ποιος τα 'κανε πάνω μου;*²³. Σε άλλες τιτλικές δηλώσεις διακρίνεται ως στόχος η αντιστροφή μοντέλων ή η ανατροπή κοινωνικών στερεότυπων που αφορούν τη φθίνουσα εξουσιαστική, ωστόσο εξουσιαστική, σχέση των παιδιών με τους ενήλικους του περιβάλλοντός τους: *Η μαμά πάει σχολείο, Όταν οι γονείς πηγαίνουν σχολείο, Νταντά για μαμάδες, Οι γιαγιάδες με τα γιο-γιο*. Στις τιτλικές φράσεις *Ο πόλεμος των Ούφρων και Τζούφρων* και *Ο πόλεμος της χαμένης παντόφλας*, ως στόχος θα μπορούσε να θεωρηθεί ο εξορκισμός ή η αποπομπή μιας θλιβερής συνθήκης. Αν σταθούμε στους δύο τελευταίους τίτλους αντιλαμβανόμαστε επίσης ότι το ζήτημα του πολέμου αφορά εκπροσώπους του ανδρικού φύλου, που υποτιμητικά αποκαλούνται Ούφροι και Τζούφροι ενώ η αιτία του πολέμου είναι ένα εξευτελιστικής αξίας αντικείμενο, μία παντόφλα, γένους θηλυκού.

III. Παρά το ιδιαίτερα μικρής έκτασης τιτλικό κείμενο και την ιδιότυπη φύση του διαπιστώνεται ποικιλία στην αφηγηματική στρατηγική που περιλαμβάνει εναλλαγή ονοματικών και καταφατικών, ερωτηματικών ή προτρεπτικών ρηματικών φράσεων, λογοπαιγνίων ή παραφράσεων γνωστών ρήσεων. Η ιδιαίτερη δυναμική που έχει ο προφορικός χαρακτήρας της γλώσσας αναδεικνύεται καλύτερα στους χιουμοριστικούς τίτλους όταν αξιοποιούνται εκφωνήματα, ρήσεις και κοινότοπες εκφράσεις καθημερινών επικοινωνιακών περιστάσεων οι οποίες άλλοτε παραποιούνται ή μεταλλάσσονται για να αποκτήσουν χιουμοριστικό ύφος σχολιάζοντας με σατιρική διάθεση στερεοτυπικές διατυπώσεις (*Προσοχή! Το πρόβατο ... δαγκώνει!*, *Μια αράχνη μόνη ψάχνει, Παραμύθια με τη ρίγανη*) και άλλοτε διατηρούν τη αυθεντική τους προφορική έκφραση (*Της κακομοίρας!*) της οποίας το σημασιολογικό περιεχόμενο μεταφέρουν, εφόσον προκαλεί συνειρμούς αστείων εικόνων.

IV. Δικαιωματικά η μελέτη λογοπαιγνίων συνδέεται άμεσα και διεπιστημονικά με τη γλωσσολογία και τις μελέτες περί χιούμορ²⁴ καθώς πολλοί από τους τίτλους της εξέτασης οφείλουν το χιουμοριστικό τους χαρακτήρα στην ιδιότυπη λεκτική τους

συγκρότηση. Διότι διακριτό χαρακτηριστικό τους είναι η πρόκληση ανατροπής επειδή αντιτίθεται στο συμβατικό και δεδομένο, όχι μόνο σε γνωστικό και σημασιολογικό επίπεδο, αλλά και σε λεξιλογικό, φωνολογικό, μορφολογικό, ανταποκρινόμενοι προφανώς στην ανάγκη των παιδιών για γλωσσικό παιχνίδι. Η χιουμοριστική δύναμη τους προκύπτει από την τάση τους να καταφεύγουν συχνά σε γλωσσικούς πειραματισμούς, αξιοποιώντας φωνολογικές και λεξιλογικές δυνατότητες της γλώσσας, κάποτε με διακειμενικές αντιστοιχίες και μεταφρηματική διάσταση: *Η ωραία Κουμπωμένη, Η Χιονάνη και οι επτά νάτοι*. Είναι αξιοσημείωτη η ποικιλία που εντοπίζεται στα λεκτικά σχήματα και συνηθέστερη η αξιοποίηση των κανόνων της ομοιοκαταληξίας (*Δώρα, κουραμπιέδες φώτα και πρωτοχρονιάτικα καρότα, Φρούλου! Φρούλου! Φρέλα! Να 'ταν χαλβάς η τρέλα!!! Μανταλάκια στην απλώστρα, πουήματα στη σιδερώστρα, Σου έχω πει 1000 φορές να μη λες υπερβολές*) αλλά και της παρήχησης ή των ηχητικών επαναλήψεων, των παρωνυμιών (*Μια γάτα του Σιάμ χαμένη στο χαμάμ, Το κανίς με το κανό αγοράζει μαϊντανό, Τρεις ιπποπόταμοι ιππότες φοράνε μαύρες ρεντιγκότες, Φαϊδιά εφιστρέπω!, Φαφάγος, φαφούτης μυρμηγκοφάγος*). Αυτές οι τιτλικές διατυπώσεις είναι δηλωτικές των αποδεκτών του βιβλίου καθώς μια σαφής στόχευσή τους είναι η μορφοφωνητική και λεξιλογική προσαρμογή τους στο γλωσσικό μοντέλο των παιδιών ή στις προσδοκίες τους. Η ευρηματική αξιοποίηση λεκτικών σχημάτων για τη σύνθεση ενός χιουμοριστικού τίτλου δεν αποτελεί απλά μια εκδήλωση αποσυντονισμού της εκφοράς του λόγου αλλά ενέχει το στοιχείο της ανατροπής επειδή υπονοεί δυσπιστία στους γλωσσικούς κανόνες και κατ' επέκταση υποδηλώνει γενικότερα την αμφισβήτηση των συμβάσεων.

Αντί επιλόγου

Οι πιο ενδιαφέρουσες, κατά την άποψή μου, γενικότερες παρατηρήσεις, προέκυψαν κατά τη συλλογή του υλικού όταν διαπιστώθηκε ότι μεγάλο μέρος των τίτλων της σύγχρονης εκδοτικής παραγωγής βιβλίων για παιδιά εγκαταλείπει σταδιακά τιτλικά στερεότυπα. Σε αντίθεση με πρακτικές και λογοτεχνικές συμβάσεις στην τιτλοφόρηση που έτειναν να προδηλώσουν συμβατικά τα αφηγηματικά υποκείμενα και την κατάσταση τους στον μυθοπλαστικό κόσμο τους, τον τόπο ή το πρόβλημα-αφορμή της αφήγησης, ή τη βασική ιδέα-αφορμή της αφήγησης, προκαταλαμβάνοντας συνακόλουθα εν μέρει την πρόσληψη του έργου, αρκετοί από τους τίτλους των σημερινών βιβλίων για παιδιά και εφήβους, απευθυνόμενοι στην αισθητική και στην κριτική σκέψη των αναγνωστών, εντυπωσιάζουν συχνά για την αινιγματική δομή του νοήματος του τίτλου, η οποία αντιστέκεται σε εύκολη και λογική ερμηνεία²⁵.

Διαπιστώθηκε επίσης ότι είναι αξιοπρόσεκτα σημαντικό το ποσοστό των χιουμοριστικών και ευρηματικών βιβλίων τα οποία όμως στεγάζονται σε ένα τίτλο συμβατικό, «ανέκφραστο» και «αγέλαστο», συχνά χωρίς ίχνη χιουμοριστικού τόνου, σε ένα τίτλο που αρνείται ή αδυνατεί να ομολογήσει με ειλικρίνεια τη χιουμοριστική διάθεση της αφήγησης. Γι' αυτό και δεν είναι δύσκολο να εντοπιστούν βιβλία των οποίων η αφήγηση, εικονογραφική και λεκτική, αυτονομείται από τις νοηματικές σημασιοδοτήσεις και τις υφολογικές επιλογές του τίτλου τους. Ανασύρονται επίσης, σχετικά εύκολα, βιβλία στα οποία το σημείο που ομολογεί την εύθυμη και περιπαικτικής διάθεσης αφήγηση βρίσκεται μόνο στο οπτικό ερέθισμα του εξωφύλλου. Για παράδειγμα, στο βιβλίο *Η μάγισσα του βουνού*²⁶ της Γκλόρια Σεσίλια Ντιάζ είναι η εικονιστική δήλωση στο εξώφυλλο (του Εμίλιου Ουρπερουάγα) που μαρτυρά το χιουμοριστικό περιεχόμενο: μια μάγισσα που προσγειώνεται ανάποδα συμπαρασύροντας τη σκούπα της και τα άλλα μαγικά αξεσουάρ δεν μπορεί παρά να επιφυλάσσει αστείες και διασκεδαστικές αφηγήσεις. Σε άλλες περιπτώσεις ο τίτλος και η εικονογράφηση του εξωφύλλου δεν πληροφορούν ή ελάχιστα μόνο προϊδεάζουν για

το χιουμοριστικό περιεχόμενο όπως συμβαίνει στο *Το χάνουμε!* της Σοφίας Παράσχου και *Η σούπα της Μάρθας* της Susan Meddangh. Ενώ το χιουμοριστικό στοιχείο διεκδικεί συνεχώς μεγαλύτερο μέρος στα διάφορα μέσα επικοινωνίας και μορφές έκφρασης, ο χιουμοριστικός τίτλος, παρά τη θετική σχέση επικοινωνίας και χιούμορ, την αναγνώριση της θετικής δράσης του χιούμορ στην γνωστική, γλωσσική και συναισθηματική εξέλιξη των παιδιών²⁷ και, ακόμη, παρά τη σαφή δυναμική του στην προσέλκυση υποψηφίων αναγνωστών, συναντάται σε εξαιρετικά χαμηλό ποσοστό βιβλίων σε σχέση με το σύνολο της εκδοτικής παραγωγής βιβλίων για παιδιά. Αυτό συνιστά ένδειξη ότι η παιδική λογοτεχνία, τουλάχιστον στη χώρα μας, είναι αρκετά διστακτική και αμήχανη στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων της χιουμοριστικής τιτλοφόρησης. Έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι οι χιουμοριστικοί τίτλοι ανήκουν κατά κανόνα στα εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά, καταγράφοντας ενδεχομένως την αντίληψη ότι το χιούμορ είναι ζήτημα που αφορά παιδιά μικρότερης ηλικίας. Στην πραγματικότητα αυτής της ειδολογικής διαφοροποίησης αλλά και της ποσοτικής υποεκπροσώπησης της χιουμοριστικής τιτλοφόρησης, σε ποσοστό που στατιστικά δεν έχει ενδιαφέρον, προστίθεται η διαπίστωση ότι είναι μικρός ο αριθμός των συγγραφέων που επιλέγουν για το έργο τους χιουμοριστικούς τίτλους, αν και αυτό συμβαίνει πολλές φορές περιστασιακά. Ακόμη λιγότεροι είναι οι συγγραφείς που καταφεύγουν συστηματικά σε χιουμοριστική και ευρηματική τιτλοφόρηση και, αντικαθιστώντας το κοινότοπο με το καινοτόμο, εκφράζουν την ιδιότυπη δημιουργικότητά τους όχι μόνο στο εσωτερικό της αφήγησης αλλά και στο σημαντικότερο, ή σε ένα από τα σημαντικότερα δηλωτικά σημεία της ταυτότητας του βιβλίου.

Στο πλαίσιο της εξέτασης αναπόφευκτα ένα ζήτημα που απασχόλησε την προσοχή μας ήταν αν η τιτλική φράση αποτελούσε προϊόν μετάφρασης ενός ήδη χιουμοριστικού τίτλου ή αν αγνοείται η χιουμοριστική διατύπωση κατά τη μετάφραση. Κι' αυτό διότι ο τρόπος με τον οποίο συζητώνται και διαχειρίζονται μεταφραστικά τα χιουμοριστικά στοιχεία²⁸ κατά τη μεταφορά τους στη γλώσσα μας αποτελεί μεταξύ άλλων και ένδειξη της θέσης που διαθέτει η ελληνική παιδική λογοτεχνία στο χιούμορ και της αναγνώρισης της επικοινωνιακής λειτουργίας του στο πολιτισμικό σύστημά μας. Το ζήτημα αυτό ασφαλώς αποτελεί θέμα μελλοντικής εξέτασης. Έχει ενδιαφέρον ωστόσο να αναφερθεί ότι ενδεχομένως σε αντίθεση με ό,τι θα αναμενόταν, όχι μόνο χιουμοριστικοί τίτλοι ξενικών πρωτοτύπων διατηρούν τη χιουμοριστική τους διάσταση και κατά τη μετάφρασή τους στη γλώσσα μας, αλλά σε συμβατικούς τίτλους χιουμοριστικών βιβλίων οι μεταφραστές παρεμβαίνουν τροποποιητικά προδηλώνοντας στο τιτλικό κείμενο το χιουμοριστικό ύφος και περιεχόμενο της αφήγησης.

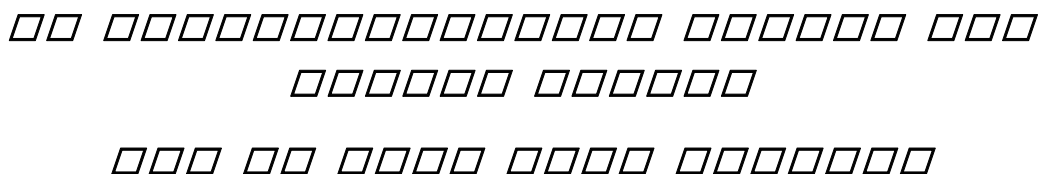


1. Pino Boero & Carmen De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 105.
2. Βλ. ενδεικτικά Luigi Pirandello, *Η αισθητική του χιούμορ*, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αθήνα, Πολύτροπο, 2005, passim και ειδικότερα σελ. 88-90 και 291, Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, σελ. 244, Henri Bergson, *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1998, Salvatore Attardo, «Irony as relevant inappropriateness», *Journal of Pragmatics*, 32 (2000), p. 793–826, ειδικότερα 821.
3. Jeroen Vandaele, «(Re-)Constructing Humour: Meaninings and Means», *The Translator*, v. 8, n. 2 (2002), p.149-172, ειδικότερα p. 153-155.
4. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

5. Ενδεικτικά αναφέρεται το συνέδριο στη Bressanone το 1987. Βλ. στα πρακτικά του συνεδρίου: Michele Cortelazzo, (επιμ.), *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario*, Padova, Editoriale Programma, 1992.
6. Σχετικά ο Genette, με υποσημείωση στο *Seuils*, *ό.π.*, p. 54, εκφράζει με επιφύλαξη ότι αυτός που έδωσε την ονομασία στην «τιτλολογία» είναι ο Claude Duchet.
7. Leo H. Hoek, *La Marque du titre*, La Hague, Mouton, 1981, p. 17, στο Gérard Genette, *Seuils*, *ό.π.*, p. 73 και, του ιδίου, «Structure and Functions of the Title in Literature», *Critical Inquiry*, v. 15, n. 4 (1988) p. 629-720, p. 708, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.jstor.org/stable/1343668>
8. Βλ. Gérard Genette, *Seuils*, *ό.π.*, p. 73-97 και ειδικότερα p. 88-89 και, του ιδίου, «Structure and Functions of the Title in Literature», *ό.π.*, p. 708-716. Ο Genette αναγνωρίζει στους τίτλους τη λειτουργία της ανάδειξης και του προσδιορισμού του έργου (désignation ή indentification), την περιγραφική (descriptive: thématique/ rhématique), τη συνδηλωτική (connotative), τον τρόπο δηλαδή με τον οποίον προβάλλει τα σημανόμενα και τη λειτουργία να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού (seductive), για την αποτελεσματικότητα της οποίας όμως εκφράζει επιφυλάξεις.
9. Ενδεικτικά John Fisher, «Entitling», *Critical Inquiry*, v. 11, n. 2 (1984), p. 286-298 , ειδικότερα p. 288-289 στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/1343396> και Harry Levin, «The title as a literary genre», *The Modern Language Review*, v. 92, n. 4, (1977), p. xxiii-xxxvi, p. xxiv, στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/3724776>
10. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Περί τίτλων», στο *Λόγου χάριν*, τχ. 4 (1996), σελ. 73-91, 75.
11. Harry Levin, *ό.π.*, p. xxiv.
12. Ενδεικτικά Gérard Genette, «Structure and Functions of the Title in Literature», *ό.π.*, p. 706. Βλ. ακόμη, Frédéric Barbier (2000), *Ιστορία του Βιβλίου*, μτφρ. Μαρία Παπαηλιάδη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σελ. 267-268.
13. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *ό.π.*, σελ. 80.
14. Αγγελική Γιαννικοπούλου, *Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2008, *passim* και ειδικότερα σελ. 279-286.
15. Salvatore Attardo and Victor Raskin, «Script Theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model», in *Humor*, v. 4, n. 3-4 (1991), p. 293-348 (CrossRef).
16. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1984.
17. Salvatore Attardo, «Cognitive stylistics of humorous texts», in Elena Semino and Jonathan Culpeper (Eds), *Cognitive Stylistics Language and Congition in texts analysis*, Amsterdam, Benjamins, 2002, 2002, p. 231-250, ειδικότερα p. 243 και 248.
18. Salvatore Attardo and Victor Raskin, *ό.π.*, p. 293-348.
19. Salvatore Attardo and Victor Raskin, *ό.π.*, p. 108-111.
20. Arvo Krikmann, «Contemporary Linguistic Theories of Humour», *Folklore*, n. 33, p. 27-57 <http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>
21. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, *ό.π.*, p. 103-104.
22. Jeroen Vandaele, «(Re-)Constructing Humour: Meaninings and Means», *ό.π.*, p. 151.
23. Βλ. επίσης Αγγελική Γιαννικοπούλου, «Το χιούμορ της εικόνας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο» στο *Κείμενα*, τχ. 1, (2004), στην ηλεκτρ. διεύθυνση <http://keimena.ece.uth.gr/arthra/tefxos1>, σελ. 13.
24. Charles R. Grumer, *The game of humor. A comprehensive theory of why we laugh*, New Brunswick-New Jersey, Transaction Publishers, 2000, p. 131-133.
25. Σοφία Γαβριηλίδου, *Το δύσκολο επάγγελμα του κλασικού ήρωα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2008, σελ. 153-154.
26. Ο τίτλος του στη γλώσσα μας με συνέπεια προς το πρωτότυπο από τον Στέλιο Καραγιάννη.
27. Βλ. Paul E. McGhee, «The contribution of Humor to Children's Social Development» in Paul E. McGhee (ed.) *Humor and Children's Development: A Guide to Pratical Applications*, Howthorn Press, 1989, p. 119-133 και ειδικότερα 124, Μαρία-Μάγδα Τζαφεροπούλου, *Το χιούμορ στην ελληνική παιδική λογοτεχνία (πεζογραφία 1970-1990)*, Ρέθυμνο, 1995, 54-67, Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, *ό.π.*, 21-23.

- ²⁸. Βλ. ενδεικτικά Anne-Marie Laurian, «Humour et traduction au contact des cultures», *Meta*, v. 34, n. 1, 1989, p. 5-14, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://id.erudit.org/iderudit/003418ar>

MENH KANATSOYΛH*



Διανύουμε την πέμπτη δεκαετία από τότε που ξεκινούν οι πρώτες δημοσιεύσεις στη διεθνή βιβλιογραφία για την εικονογράφιση στο παιδικό βιβλίο. Στο διάστημα αυτό, σημαντικοί θεωρητικοί μεταξύ των οποίων ο Moebius¹, ο Nodelman², οι Nikolajeva και Scott³, ο Sipe⁴, ο Lewis⁵, η Kiefer⁶ και πολλοί άλλοι, για να σταθώ μόνο σε αυτούς που οι μελέτες τους υπήρξαν κομβικές για την επιστημονική διερεύνηση του εικονογραφημένου βιβλίου, μας έδωσαν μια πολυπρισματική, πολυεπίπεδη και διεπιστημονική βιβλιογραφία. Και οι Έλληνες ερευνητές, αν και με κάποια χρονική καθυστέρηση σε σχέση με τους ξένους συναδέλφους τους, δεν υπολείπονται: η Ρένα Σιβροπούλου⁷ εστιάζει με τρόπο αναλυτικό στην αφηγηματολογική εξέταση της εικονογράφισης των μικρών ιστοριών, η Σούλα Οικονομίδου⁸ επιμένοντας στη σχέση εικόνας και κειμένου δίνει ενδιαφέρουσες και ευφυείς απαντήσεις για το πώς η μεταξύ τους αλληλεπίδραση διαμορφώνει ιδεολογικά το σύγχρονο αναγνώστη-παιδί, η Αγγελική Γιαννικοπούλου⁹, με την πιο πρόσφατη μελέτη στο είδος, με λεπτολόγο και διεξοδικό τρόπο οργανώνει τις διατυπωθείσες θεωρίες, με επίκεντρο την αφηγηματική δομή, την ιδεολογία και τον αναγνώστη, για να περιγράψει με πληρότητα τη διττή φύση του εικονογραφημένου βιβλίου, την εικονική και κειμενική.

Αυτονόητα, λοιπόν, έθεσα το ερώτημα στον εαυτό μου «τι περισσότερο θα είχα να προσφέρω σε μια ήδη εκτενή και υψηλού επιπέδου βιβλιογραφία, με τη σημερινή μου ανακοίνωση». Πολύ ειλικρινά θα σας απαντούσα με το επιχείρημα που συχνά επικαλούνται οι συνάδελφοί μου: «ευελπιστώ», θα έλεγα, «να συνεισφέρω με μια άλλη ματιά». Συνεπώς, πολλά από τα στοιχεία που συγκροτούν το κείμενό μου μπορεί να είναι ήδη γνωστά, θα προσπαθήσω, όμως, ακριβώς για να πετύχω μια άλλη οπτική, να τα εντάξω στην ειδολογική θεωρία και με τις ειδολογικές κατηγορίες που θα χρησιμοποιήσω, ουσιαστικά να δώσω ένα πλαίσιο περιγραφής και συγκεκριμενοποίησης του εικονογραφημένου βιβλίου. Έτσι δικαιολογώ και το δεύτερο τμήμα του τίτλου της εισήγησής μου.

* Καθηγήτρια Παιδικής Λογοτεχνίας στο Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του ΑΠΘ. Είναι συγγραφέας των έργων: *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην Παιδική Λογοτεχνία*, 1993, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 1997 και 2002, *Πρόσωπα γυναικών στην παιδική λογοτεχνία. Όψεις και απόψεις*, 1997, *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, 2000, *Αμφίσημα της παιδικής Λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα*, 2002, *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα. Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, 2008.

Από τον απλό και εύχρηστο ορισμό της Bader για το εικονογραφημένο βιβλίο κρατώ ότι πρόκειται «για μια μορφή τέχνης που βασίζεται στην αλληλεξάρτηση εικόνων και λέξεων, στην ταυτόχρονη έκθεση στις δύο αντιμέτωπες σελίδες του δισέλιδου και στο ‘δράμα’ –τη δραματική πράξη– του γυρίσματος της σελίδας»¹⁰. Όμως η ουσιαστική ποιότητα που καθορίζει το εικονογραφημένο βιβλίο βρίσκεται στο ότι αυτή η σύνθεση εικόνων και κειμένου δημιουργεί στρώματα νοημάτων τα οποία είναι ανοικτά σε διαφορετικές ερμηνείες¹¹. Στην ειρωνική, κατά Nodelman, γλώσσα του εικονογραφημένου βιβλίου, η νοηματοδότησή του είναι αποσπασματική και ελλιπής, εάν εικόνες και κείμενο διαβαστούν χωριστά και όχι σε μια αλληλένδετη ενότητα. Η σύνθεσή τους οδηγεί αναπόφευκτα στο να αλλάζει το κείμενο το νόημα της εικόνας και, αντίστροφα, η εικόνα να αλλάζει τα νόημα του κειμένου¹².

Φυσικά, ένας ορισμός, όσο πλήρης και αν είναι, δεν αρκεί για να προσδιοριστεί επαρκώς το λογοτεχνικό είδος, εν προκειμένω αυτό που ονομάζουμε εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο. Ακόμη και αν δεχθούμε ως ιδιαίτερα βοηθητική τη διάκρισή του σε δύο υποείδη, δηλαδή το βιβλίο με εικόνες –για να αποδώσουμε, αν και όχι ιδιαίτερα εύστοχα, το *illustrated book*– και το εικονοβιβλίο (*picturebook*), απαιτείται μια εκτενέστερη περιγραφή. Η περιγραφή αυτή στοιχειοθετεί τις ειδολογικές κατηγορίες. Προφανώς οι ειδολογικές κατηγορίες βρίσκονται πάντοτε κατόπιν εορτής και δεν αποτελούν γενεσιουργό αιτία του κειμένου που ταξινομήθηκε ότι ανήκει στο λογοτεχνικό είδος. Και βέβαια, κάθε ειδολογική ταυτοποίηση στην πράξη είναι η πρόταση ενός προτύπου κειμένων που περισσότερο θεμελιώνει ομοιότητες παρά τις διαπιστώνει, ενώ κάθε εργασία κατάταξης είναι αναμφισβήτητα ένας τεμαχισμός¹³.

Λαμβανομένων λοιπόν υπόψη αυτών των προϋποθέσεων, θα προσπαθήσω στη συνέχεια να αναδείξω με παραδείγματα τις ειδολογικές κατηγορίες –που στον τίτλο μου ονόμασα δέκα εντολές– οι οποίες στην πραγματικότητα αποτελούν εκφάνσεις ενός και του αυτού είδους: του εικονογραφημένου βιβλίου. Ελπίζοντας πως οι κατηγορίες αυτές θα αναδείξουν καλύτερα ότι, πίσω από τον πολύ γενικό προσδιορισμό «βιβλίο που βασίζεται στην αλληλεξάρτηση εικόνας και κειμένου», υπάρχει μια ποικιλία αφηγήσεων που διακρίνονται για την ευρηματικότητα και φαντασία τους. Η ταξινόμηση των εικονογραφημένων βιβλίων που θα επιχειρήσω στη συνέχεια θεωρώ πως τείνει στην κατεύθυνση να φανερώσει όχι τον τεμαχισμό του είδους, αλλά, αντίθετα, την ευρύτητα των συλλήψεων του.

Για να οργανώσω καλύτερα το υλικό μου, θα αξιοποιήσω το σχήμα που προτείνουν οι Nikolajeva και Scott και χρησιμοποιούν ως κριτήριο της ταξινόμησής τους τη διαντίδραση που αναπτύσσεται μεταξύ εικόνας και λόγου. Οι Nikolajeva και Scott¹⁴ χρησιμοποιούν τέσσερις όρους για να περιγράψουν –και να σχηματοποιήσουν– τις ποικίλες εκδοχές διαντίδρασης εικόνας και λόγου: συμμετρία (*symmetry*), όταν εικόνα και λόγος μεταφέρουν την ίδια ακριβώς πληροφορία · ενίσχυση (*enhancement*), όταν το ένα από τα δύο, η εικόνα ή ο λόγος, υπερισχύει έναντι του άλλου · αντιστάθμιση (*counterpoint*), όταν εικόνα και λόγος αλληλοϊσορροπούν προσφέροντας διαφορετικές πληροφορίες· αντιπαράθεση (*contradiction*), η ακραία μορφή της αντιστάθμισης, όπου εικόνα και λόγος μοιάζουν να λένε εντελώς διαφορετικά πράγματα.

Εικονογραφημένο βιβλίο για νήπια.

Συνηθίζουμε να θεωρούμε ότι στα βιβλία για μικρές ηλικίες, η εικόνα περιορίζεται να έχει υποστηρικτικό ρόλο ώστε να βοηθά το μικρό παιδάκι, που δεν γνωρίζει να διαβάζει, να κατανοεί δια της εικόνας το νόημα της γραπτής ιστορίας. Έτσι σε πολλά βιβλία της κατηγορίας αυτής, η σχέση διαντίδρασης εικόνας και λόγου είναι αυτή της συμμετρίας, ακριβώς γιατί η απόλυτη αντιστοιχία εικόνας και κειμένου υποβοηθά καλύτερα τον αμύητο στη γραπτή γλώσσα και κυρίως στις αναγνωστικές διαδικασίες.

Παρόλα αυτά, ακόμη και ανάμεσα στα βιβλία για τόσο μικρές ηλικίες, υπάρχουν παραδείγματα, άφθονα πια, όπου η διαντίδραση εικόνας και λόγου δεν είναι συμμετρική. Μολονότι έτσι εισάγουν ένα μεγαλύτερο βαθμό δυσκολίας για τον άπειρο αναγνώστη, από την άλλη του δίνουν τα πρώτα ερεθίσματα ώστε να μπει στη διαδικασία μιας πιο «κριτικής» ανάγνωσης. Στο βιβλίο *Ο μπαμπάς μου* του ταλαντούχου Anthony Browne¹⁵, η εικονογράφηση προσπαθεί να αποδώσει τη μεταφορική χρήση της γλώσσας από το μικρό παιδί-ήρωα της ιστορίας, από την άλλη όμως τη μεταφέρει σε ένα επίπεδο κυριολεξίας. Έτσι, όταν ο μικρός αφηγητής που περιγράφει πόσο ξεχωριστός είναι ο μπαμπάς του λέει, π.χ. ότι είναι «απαλός σαν το αρκουδάκι μου», για την εικονιστική αναπαράσταση της κειμενικής αυτής φράσης, χρησιμοποιεί ένα αρκουδάκι. Όμως, για να γίνει πιο αντιληπτό από τον μικρό «αναγνώστη» της εικόνας ότι πρόκειται για τον μπαμπά, χρησιμοποιεί ένα τέχνασμα «εικονιστικής μετωνυμίας», θα μπορούσαμε να πούμε. Δεν απεικονίζει μεν τον ίδιο τον μπαμπά, αλλά τον υπονοεί καθώς το αρκουδάκι είναι ντυμένο με τα τετράγωνα καφέ σχέδια που έχει η ρόμπα του απεικονισμένου στην αρχή μπαμπά. Αυτή η εικονιστική και ενδυματολογική λεπτομέρεια θα συνοδεύει τον μπαμπά σε όλες τις μεταμορφώσεις-απεικονίσεις του.

Εικονογραφημένο βιβλίο χωρίς λόγια αλλά με σημασία.

Σε ένα βιβλίο που δεν υπάρχει κείμενο, όχι μόνο δεν τίθεται κανένα θέμα διαντίδρασης εικόνας και κειμένου, αλλά θα προέκυπτε αυτονόητα ένας μεγάλος βαθμός ευκολίας για τον άπειρο αναγνώστη. Μια εικόνα, υποθετικά τουλάχιστον, «διαβάζεται» ευκολότερα, και κυρίως από αναγνώστες μη εγγράμματους. Η ανατροπή αυτού του αξιώματος έχει όμως ήδη συμβεί με πολλά παιδικά βιβλία, ακόμη και για μικρά παιδιά, και, αντίθετα, η ανάγνωση της εικόνας, για να γίνει κατανοητή η ιστορία, πρέπει να γίνει με προσοχή. Ο αναγνώστης της εικόνας πρέπει να αναπτύξει παρατηρητικότητα, να διαβάσει τις εικόνες σε μια ουσιαστική συνέχεια, συχνά επιστρέφοντας πίσω για να κατανοήσει τις επόμενες, να συνδυάζει τις εικονιστικές πληροφορίες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιβλίο του Mitsumasa Anno *Ce jour là...*¹⁶. Όλη η ιστορία αφορά το ταξίδι ενός άντρα διαμέσου μιας ευρωπαϊκής πόλης και της υπαίθρου χώρας της. Στο ταξίδι αυτό, αυτό που ενδιαφέρει είναι όχι κάποια γεγονότα που συνθέτουν μια δράση, αλλά η ίδια η περιδιάβαση του θεατή. Ο θεατής καλείται να χαζέψει αρχιτεκτονικές τεχνοτροπίες, τις ασχολίες των κατοίκων και πλήθος παραδοσιακών επαγγελμάτων, κυρίως εξαναγκάζεται να είναι συνεχώς παρατηρητικός και κάθε λίγο να εκπλήττεται με τις λεπτομέρειες που ανακαλύπτει: σκηνές της μιας εικόνας τις βρίσκει να επανέρχονται ακριβώς ίδιες σε εικόνες παρακάτω, αλλά με διαφορετικά εικονιστικά συμφραζόμενα, όπως η σκηνή της μετακόμισης· άλλες σκηνές παρουσιάζονται στην εξέλιξή τους, όπως το σύμπλεγμα των γυναικών που συναντιούνται και, στην επόμενη εικόνα, η μία παίζει με το παιδί της άλλης· άλλοτε μια σκηνή μπορεί να περατωθεί σελίδες μετά, υποδηλώνοντας έτσι και την παρέλευση του χρόνου, όπως στη σκηνή των παιδιών που κάνουν αγώνες δρόμου· άλλοτε παίζει με εξωφρενικές λεπτομέρειες όπως αυτή του νεαρού άντρα που περπατά κρατώντας το χαλινάρι του αλόγου του μαρμάρινου αγάλματος που είναι στημένο στο κέντρο της πλατείας· αλλού μπορούμε να αναγνωρίσουμε σκηνές από γνωστά ευρωπαϊκά παραμύθια, όπως από *Το μαγεμένο αυλό* ή την *Κοκκινοσκουφίτσα* ή γνωστούς πίνακες ζωγραφικής, όπως για παράδειγμα τις *Σταχολογήτρες* και τη *Βραδυνή προσευχή* του γάλλου Millet. Η όλη εικονογράφηση του βιβλίου, ενώ έχει απλώς σαν θέμα μία περιήγηση, αξιοποιεί στο έπακρο ένα σύνολο ποικίλων και ετερόκλητων λεπτομερειών που αναγκάζουν τον αναγνώστη να διαβάσει κριτικά: παρατηρώντας, κάνοντας συνειρμούς, συναρμολογώντας διακειμενικές σχέσεις με άλλα κείμενα και εικόνες.

Εικονογραφημένο βιβλίο παιδικό για... ενηλίκους

Το παιδικό βιβλίο θεωρείται ούτως ή άλλως ένα είδος βιβλίου που φανερά ή υπαινικτικά απευθύνεται σε διπλό κοινό: το παιδικό αλλά και το ενήλικο. Η συμμετοχή του ενήλικου στην αναγνωστική διαδικασία είναι πάντοτε αρεστή και συνήθως επιδιώκεται. Υπάρχουν όμως και βιβλία που με το πρόσχημα της παιδικότητάς τους ή ότι απευθύνονται σε αναγνώστες παιδιά, στην πραγματικότητα αποκλείουν το παιδικό κοινό και απευθύνονται στο ενήλικο. Αυτό το επιτυγχάνουν είτε μέσω της εικονογράφησης είτε μέσω του κειμένου είτε μέσω και των δύο «γλωσσικών» δυνατοτήτων. Στην ορολογία της παιδικής λογοτεχνίας, η προσποιητή χρήση ενός κειμένου ως παιδικό, αλλά κατ' ουσία με αποδέκτη το ενήλικο κοινό ονομάζεται αισώπεια γλώσσα και ένα τέτοιο παράδειγμα θεωρώ το βιβλίο της Φωτεινής Τσαλίκου *Η νεράιδα της γης*¹⁷.

Η υπόθεσή μου ότι το βιβλίο φαινομενικά απευθύνεται σε παιδιά, παρά τις εξωτερικές συμβάσεις του παιδικού βιβλίου που υιοθετεί (συμβολισμός της νεράιδας, εικονογράφηση, κατάταξη του σε παιδικές εκδόσεις, κ.λπ.), προκύπτει κυρίως από το κείμενο και τις ιδεολογικές επιλογές του: Φυσικά και στο παιδί μπορείς να κάνεις λόγο για τον πλανήτη-γη που σιγά-σιγά ή ταχέως τείνει προς την καταστροφή του. Επίσης μπορείς να του μιλήσεις για την έννοια της αλλαγής και της σταθερότητας. Όμως στο βιβλίο αυτό γίνεται με «ενήλικο» τρόπο: Η νεράιδα της γης είναι ένας προσχηματικός διαμεσολαβητής στο παιδί, αλλά ουσιαστικά απευθύνεται στον ενήλικο αναγνώστη. Η μικρή ηρωίδα έχει μια αρρωστημένη αντίδραση στην έννοια της αλλαγής, αντιπροσωπεύοντας έτσι περισσότερο τον ενήλικο που χτυπιέται από την αστάθεια των δικών του επιλογών ζωής και το τυχαίο που του επισυμβαίνει. Το πραγματικό παιδί της ηλικίας της λογοτεχνικής ηρωίδας συνήθως βιώνει την εμπειρία των αλλαγών απορροφώντας την. Το τυχαίο μπορεί και το ζει, γίνεται μέρος του παιχνιδιού του και σίγουρα δεν αναπτύσσει αυτή την αναδρομική ματιά της ενήλικης η οποία έχει αποκτήσει πια δικά της παιδιά με την οποία κλείνει το βιβλίο. Ακόμη και η εικονογράφηση του βιβλίου γίνεται βεβιασμένα ή δήθεν παιδική, μιμούμενη το παιδικό σχέδιο, μια πρακτική που θεωρείται πια ξεπερασμένη στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο.

Εικονογραφημένο βιβλίο με παράλληλες ιστορίες μέσα σε ενιαία αφήγηση

Η πολυφωνικότητα των αφηγηματικών προσώπων έτσι ώστε να δοθεί η πολλαπλότητα των αφηγηματικών οπτικών και συνεπώς να καταστεί η αφήγηση αντικειμενικότερη και πλουραλιστική έχει ήδη επιτευχθεί και στο παιδικό βιβλίο. Η πολλαπλή οπτική έτσι ώστε να δειχθούν οι διαφορετικές απόψεις των ηρώων της ιστορίας που συγκατοικούν στην ίδια αφήγηση υπεισέρχεται πια και στο εικονογραφημένο βιβλίο. Κλασικό παράδειγμα το *Voices in the Park*¹⁸ του Anthony Browne, όπου η ίδια βόλτα στο πάρκο παρουσιάζεται μέσα από τα μάτια τεσσάρων διαφορετικών προσώπων που βλέπουν όχι μόνο τα γεγονότα αλλά και τον ίδιο περιβάλλοντα χώρο διαφορετικά. Οι δύο ενήλικοι και τα δύο παιδιά της ιστορίας σίγουρα έχουν διαφορετικό τρόπο να βλέπουν και να αισθάνονται τα γεγονότα και αυτό μεταβιβάζεται στον αναγνώστη και με τη χρήση του χρώματος και με τη διαφορετική προοπτική αλλά και με σημειωτικές επισημάνσεις όπως τη διαφορετική γραμματοσειρά για την καθεμιά από τις τέσσερις αφηγηματικές οπτικές¹⁹.

Βιβλίο-Ματριόσκα (η μια αφήγηση εγκιβωτισμένη μέσα στην άλλη)

Επί παραδείγματι, στο *Red Book* της Barbara Lehman²⁰, οι εικόνες είναι απλές, ευανάγνωστες, με ευδιάκριτους πλασματικούς χαρακτήρες, παρόλα αυτά η δυσκολία του βιβλίου έγκειται στο συνδυασμό των πληροφοριών που μερδεύουν την

υποτιθέμενη πραγματικότητα του βιβλίου με τη μεταμυθοπλασία. Έτσι, το κορίτσι μιας αμερικανικής μεγαλούπολης που διαβάζει το κόκκινο βιβλίο, σε μια εικόνα του ανακαλύπτει ένα αγόρι που ζει σε μια εξωτική χώρα το οποίο με τη σειρά του βρίσκει ένα κόκκινο βιβλίο το οποίο επίσης σε μια εικόνα του απεικονίζει το κορίτσι. Τόσο το αγόρι μπαίνει στο βιβλίο του κοριτσιού όσο και το κορίτσι μπαίνει στο βιβλίο του αγοριού, αν και βέβαια δεν πρέπει εμείς ως αναγνώστες να λησμονούμε ότι όλα αυτά συμβαίνουν μέσα στο κόκκινο βιβλίο που εσωκλείεται στο βιβλίο που έχουμε ανά χείρας. Αυτά τα διαφορετικά επίπεδα «πραγματικότητας», του πραγματικού αναγνώστη, του πραγματικού ήρωα στις σελίδες του βιβλίου μας, του μεταμυθοπλαστικού ήρωα στις σελίδες του κόκκινου βιβλίου ξεκλειδώνουν μια αφήγηση που στοχεύει να παρακινήσει τον αναγνώστη όχι μόνο να ξεπεράσει τα εμπόδια μιας ανάγνωσης που αφηγηματολογικά καθίσταται περίπλοκη, αλλά επίσης να συνειδητοποιήσει αυτή τη συνύπαρξη ή και σύγχυση των δύο πραγματικοτήτων που υποβάλλει η λογοτεχνία, της βιωμένης πραγματικότητας και της μυθοπλαστικής πραγματικότητας. Το πέρασμα από τον ένα κόσμο στον άλλο, η διάρρηξη των ορίων τους και η μεταπήδηση από τη μια μεριά στην άλλη είναι η ουσιαστική δυσκολία αλλά και η πρόκληση σε διανοητική ευχαρίστηση που επιτυγχάνονται με βιβλία Ματριόσκες.

Εικονογραφημένα βιβλία/υπερκείμενα

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Black and White* του David Macaulay (1990)²¹, βιβλίο μοναδικό ως προς το στήσιμό του αλλά και την ευφυή σύλληψη, μεταφορά και απεικόνιση των οπτικών του διαδίκτυου. Τέσσερις παράλληλες ιστορίες, που στην πορεία δένονται, ξετυλίγονται με παιγνιώδη τρόπο. Το βιβλίο, με μια δική του λογική, οργανώνεται στη βάση τεσσάρων τετραγώνων όπου το καθένα καταλαμβάνει το ένα τέταρτο ενός δισέλιδου. Τα τέσσερα τετράγωνα, στην αρχή, φαίνεται να μην έχουν σχέση μεταξύ τους, στην πορεία όμως αρχίζουν να σχετίζονται, το ένα μπαίνει μέσα στο άλλο μπερδεύοντας τον αναγνώστη. Η Jill Kedersha McClay αναρωτιέται εάν πρόκειται για μια αφήγηση γραμμένη με τέσσερις οπτικές ή εάν πρόκειται για τέσσερις αφηγήσεις²². Για τους Anthony Manna και Janet Hill: «Το βιβλίο ταρακουνά τους αναγνώστες από το βόλεμά τους στις αφηγηματικές συμβάσεις και θέτει υπό αμφισβήτηση τις αντιλήψεις τους για το χρόνο, το χώρο και την εικόνα ορίζοντας πολλαπλές και εμφανώς αντιτιθέμενες λεκτικές και εικονιστικές γραμμές λογοτεχνικών ιστοριών»²³.

Τα τέσσερα τετράγωνα, στο αρχικό δισέλιδο, έχουν αντίστοιχα τέσσερις επικεφαλίδες: στο αριστερό επάνω το «Βλέποντας πράγματα», στο δεξί επάνω το «Παιχνίδι αναμονής», στο αριστερό κάτω το «Προβληματικοί γονείς» και στο δεξί κάτω το «Μαστικό²⁴ χάος». Το πρώτο εμπεριέχει ένα ταξίδι με το τραίνο και έναν κλέφτη που μεταμφιέζεται, το δεύτερο ένα σιδηροδρομικό σταθμό και μαζί τον κόσμο που πληθαίνει ολοένα και περισσότερο αναμένοντας το τραίνο, το τρίτο αφορά τους προβληματικούς (και διόλου σοβαρούς) γονείς και το τέταρτο τις αγελάδες του Χολστάιν. Στην πορεία, όμως, αφηγηματικά και οπτικά μοτίβα που ανήκουν στη μια ιστορία ξεγλιστρούν και περνούν και σε μια άλλη. Έτσι, οι νιφάδες του χιονιού από το «Βλέποντας πράγματα» περνούν και πέφτουν σαν νιφάδες εφημερίδων στο τετράγωνο των «Προβληματικών γονέων» και μετά επανεμφανίζονται στο «Παιχνίδι αναμονής». Είναι προφανές ότι το βιβλίο διαβάζεται είτε ως τέσσερις χωριστές ιστορίες (μια ανά τετράγωνο) είτε ο αναγνώστης διαβάζει ολόκληρο το δισέλιδο ταυτόχρονα και από την πρώτη κιόλας σελίδα προσπαθεί να ξεμπλέξει τη σειρά και τις σχέσεις των τετραγώνων. Το είδος αυτό ανάγνωσης, που για να γίνει αποτελεσματικό πρέπει τελικά να συνδυάσει τις δύο παραπάνω αναγνώσεις, αναγκαστικά παραπέμπει στη διασύνδεση και

διαδραστικότητα των δικτυακών τόπων και στο είδος των «μετακινήσεων» με τις οποίες περιπλανιέται ο επισκέπτης του διαδικτύου.

Εικονογραφημένα διακειμενικά

Η διακειμενικότητα ως σχέση κειμένων (ενός προγενέστερου και ενός μεταγενέστερου, για να περιοριστούμε στην πιο χαρακτηριστική περίπτωση) έχει ήδη διεισδύσει στο χώρο του παιδικού βιβλίου²⁵. Στο εικονογραφημένο βιβλίο προσαρμόζεται στη διττή του φύση, την κειμενική και την εικονική, και ως εκ τούτου οι διακειμενικές σχέσεις μπορεί να αναπτύσσονται και στο κείμενο και στην εικονογράφηση. Μόνο που σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση μιλούμε για διεικονικότητα. Διακειμενικότητα και διεικονικότητα προϋποθέτουν ενός βαθμού αναγνωστική εμπειρία, τη γνώση δηλαδή των αρχικών κειμένων, των *προκειμένων*, ώστε να γίνει κατανοητή από τον αναγνώστη όχι μόνον η σχέση του προκειμένου με το μεταγενέστερο κείμενο, αλλά και το είδος της ιδεολογικής μετατόπισης που προκύπτει από τη σχέση αυτή. Η διεικονικότητα μπορεί να απαιτεί αυξημένη γνώση και εμπειρία από τον αναγνώστη όπως συμβαίνει στο βιβλίο του Mitsumasa Anno *Ce jour là...* στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Μπορεί όμως και να απευθύνεται ακόμη και σε προαναγνώστες, σε παιδιά με ελάχιστη ή καθόλου εμπειρία, αρκεί να κινείται στο χώρο των βιωμάτων του μικρού παιδιού. Έτσι, στο *In the Night Kitchen*²⁶ του Maurice Sendak γίνεται προφανής η σχέση του μάγιστρα με τον Χοντρό του σινεμά από το κλασικό δίδυμο Χονδρός-Λιγνός ή στον *Μπαμπά μου* του Anthony Browne η σχέση των τενόρων της εικόνας με τον Παβαρότι και τον Πλάσιντο Ντομίνγκο.

Εικονογραφημένα με πολλαπλή ειδολογική ταυτότητα

Η διάσπαση των ορίων που διαχωρίζουν τα είδη έχει συντελεστεί και στο εικονογραφημένο βιβλίο. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα το μόνο σταθερό σημείο προσδιορισμού τους είναι ότι έχουν εικόνες. Σε βιβλία όπως το *Big Book of Fears* της Emily Gravett²⁷, που περιγράφει τα είδη φόβου του ήρωά μας που είναι ποντίκι, στοιχεία διαφορετικών ειδών συνδυάζονται στο εσωτερικό του βιβλίου: Στοιχεία βιβλίου γνώσεων που περιγράφουν το είδος φόβου, π.χ. *arachnophobia* και εξηγείται ως *fear of spiders*. Κομμάτια εφημερίδων, διαφημιστικές αφίσες, φωτογραφίες και κάρτες ευχετήριες για καλή ανάρρωση του ποντικιού που απεικονίζεται ως ο βασικός ήρωας. Ολόκληρος χάρτης που αναπαρασταίνει τη φανταστική χώρα *Isle of Fright* (και σε μετάφραση «το νησί του φόβου») σε σχήμα ποντικού. Σελίδες κομμένες ή καμένες στα άκρα δημιουργούν την ψευδαίσθηση της καταστροφής του βιβλίου σε συσχετισμό με το είδος φόβου που περιγράφεται. Το όλο κείμενο γράφεται σε πρώτο πρόσωπο υπό τύπο ημερολογίου, αν και ο συγγραφέας είναι το ποντίκι της ιστορίας μας, το *Little Mouse*, και αυτό επιβεβαιώνεται και στο εξώφυλλο όπου σβήνει το όνομα της συγγραφέως για να βάλει το δικό του ως συγγραφέα του βιβλίου. Τέλος, η τρύπα στο εξώφυλλο και πίσω από αυτήν να φαίνεται η εικόνα του ποντικιού της επόμενης σελίδας μετατρέπουν κατά κάποιον τρόπο το βιβλίο και σε βιβλίο αντικείμενο.

Βιβλία αντικείμενα

Ως βιβλία-αντικείμενα ορίζουμε κάθε είδος βιβλίου στο εσωτερικό του οποίου υπάρχει ένα είδος μηχανισμού που πρέπει να χειριστεί ο αναγνώστης. Το βιβλίο αυτό βρίσκεται πολύ κοντά στα παιχνίδια, έχει, θα λέγαμε, τη θέση παιχνιδιού²⁸. Βασική επιδίωξη είναι να προκληθεί ο αναγνώστης στην εξερεύνησή του. Το αδύνατο σημείο του έγκειται στο πώς θα επιτύχει ο δημιουργός να πάει ένα βήμα πέρα από τη θελκτικότητα του καταναλωτικού προϊόντος και να δημιουργήσει ένα είδος τέχνης. Κάτι που κατά την άποψή μου πετυχαίνει ο Sendak, σε ένα εγχείρημά του να

κατασκευάσει το βιβλίο-παιχνίδι-αντικείμενο *Mommy?*²⁹. Το *Mommy?*, παρά το αμφιλεγόμενο θέμα του, δηλαδή την ανάδειξη, μέσα από τις σελίδες του που ξεδιπλώνονται, διαφόρων ανατριχιαστικών τεράτων όπως ο Φραγκεστάιν, μούμιες κ.λπ. είναι ένα «βιβλίο» ευρηματικότερο. Πέρα από το παιχνίδι του τίτλου ανάμεσα στο *mummy* (μούμια) και *mom* (μαμά), γίνεται ένα παιχνίδι εκπλήξεων και ταυτόχρονα διασκεδαστικό. Το μικρό αγοράκι, ο λογοτεχνικός ήρωας, σε κάθε δισέλιδο αναζητά την *mummy* του –προκαλώντας ερωτηματικά στον αναγνώστη για το τι μπορεί να σημαίνει αυτό και για να καταλάβει με το τέλος της ιστορίας ότι η *mummy* είναι η μούμια-μαμά του. Χωρίς τελικά να εκφοβίζει με το περιεχόμενο αυτό, γίνεται ένα χιουμοριστικό «βιβλίο» με αριστοτεχνικό τρόπο κατασκευής των αναδιπλωνόμενων μελών του κάθε δισέλιδου.

Βιβλία για να ξανα-ανακαλύπτεις το βιβλίο

Η τελευταία αυτή εντολή λειτουργεί περισσότερο ως επίλογος στην εισήγησή μου, αποτελεί το επισφράγισμα στην προσπάθειά μου να αναδείξω τις δυνατότητες, αφηγηματικές, αισθητικές, διανοητικές και κατασκευαστικές που εμπεριέχει το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά. Μέσα από αυτή την πληθώρα των εκδοχών και αναζητήσεών του, είναι δυνατόν ο αναγνώστης να μην (ξανα)αρχίσει να ανακαλύπτει το βιβλίο απολαμβάνοντάς το;

NOTES

1. W. Moebius, «Introduction to Picturebook Codes» (στο *Word & Image* 2,2 (1986) έγινε η πρώτη έκδοση του άρθρου, σ.141-151, 158), στο *Children's Literature. The Development of Criticism* (επιμ. P. Hunt), London & New York, Routledge, 1990, σ.131-147.
2. P. Nodelman, *Words about Pictures*, Athens, Georgia, University of Georgia, 1988.
3. M. Nikolajeva & C. Scott, «The Dynamics of Picturebook Communication», *Children's Literature in Education* 31, 4 (2000), σ. 225-239 και M. Nikolajeva & C. Scott, *How Picturebooks Work*, New York and London, Garland, 2001.
4. I. R. Sipe, «How picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationship». *Children's Literature in Education* 29, 2 (1998), σ. 97-108.
5. D. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks*, London and New York, Routledge, 2001.
6. B. Kiefer, *The Potential of Picturebooks. From Visual Literacy to Aesthetic Understanding*, New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1995.
7. Ρ. Σιβροπούλου, *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.
8. Σ. Οικονομίδου, *Χίλιες και μία ανατροπές. Η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2000.
9. Α. Γιαννικοπούλου, *Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο*, Αθήνα, Παπαδόπουλος 2008.
10. B. Bader, *American Picture Books. From Noah Ark to the Beast Within*, New York, Macmillan, 1976, σ.1.
11. E. Arizpe & M. Styles, *Children Reading Pictures. Interpreting Visual Texts*. London and New York, Routledge Falmer, 2003, σ.24.
12. P. Nodelman, *Words about Pictures*. ό.π., σ.199-200.
13. Ζ.Μ. Σεφφέρ, *Τι είναι λογοτεχνικό είδος* (μτφρ. Α.Ακριτόπουλος). Θεσσαλονίκη, Ηρόδοτος, 2000, σ. 76-77.
14. M. Nikolajeva, & C. Scott, «The Dynamics of Picturebook Communication», ό.π., σ. 227-231 και M. Nikolajeva & C. Scott, *How Picturebooks Work*. ό.π., σ. 11-26.
15. A. Browne, Anthony (κείμενο & εικονογράφηση), *Ο μπαμπάς μου* (μτφρ. Ε. Κεχαγιόγλου), Αθήνα, Παπαδόπουλος 2001.

16. M. Anno (κείμενο & εικονογράφηση), *Ce jour là...*, Paris, L'école des loisirs, 1978 (1η έκδοση 1977, Tokyo).
17. Φ. Τσαλίκoglou, *Η νεράιδα της γης* (εικονογράφηση Α. Κυριτσόπουλος), Αθήνα, Κέδρος, 2007.
18. A. Browne (κείμενο & εικονογράφηση), *Voices in the Park*, New York, DK Publishing 1998.
19. Α. Γιαννικοπούλου, *Στη χώρα των χρωμάτων. Το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο, ό.π., σ. 178-179.*
20. B. Lehman (κείμενο & εικονογράφηση), *The Red Book*, Boston, Houghton Mifflin Company 2001.
21. D. Macaulay (κείμενο & εικονογράφηση), *Black and White*, Boston, Houghton Mifflin Company 1990.
22. J. Kedersha McClay. «'Wait a second...': Negotiating Complex Narratives in *Black and White*», *Children's Literature in Education* 31, 2 (2000), σ. 91-106.
23. Α. Manna & J. Hill, «Η εφαρμογή της θεωρίας στην Αμερικανική Παιδική Λογοτεχνία» (μτφρ. Μ. Κανατσούλη), *Keimena* 1 (2004), σ. 1-16, στην ηλεκτρονική δ/νση <http://keimena.ece.uth.gr>
24. Με το «μαστικό» αποδίδω το udder-μαστός, με την υπογράμμιση ότι εδώ ο συγγραφέας κάνει ένα λογοπαίγνιο με ανάμεσα στο udder chaos και το utter chaos που σημαίνει απόλυτο χάος.
25. P. Pinsent, «Language, Genres and Issues: the Socially Committed Novel», *Modern Children's Literature* (επιμ. Κ. Reynolds), New York, Palgrave, Macmillan 2005, σ. 194.
26. M. Sendak (κείμενο και εικονογράφηση), *In the Night Kitchen*, Harper & Row Publishers, 1970.
27. E. Gravett (κείμενο και εικονογράφηση), *The Big Book of Fears*, London, Macmillan Children's Books 2007.
28. J. Graham, «Reading Contemporary Picturebooks», *Modern Children's Literature* (επιμ. Κ. Reynolds), New York, Palgrave, Macmillan 2005, σ. 21.
29. M. Sendak, *Mommy?*, Michael di Capua Books – Scholastic 2006.

ΤΖΙΝΑ ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ*

□□□□□□□□□□□□ □□ □□□□□□□□□□:
□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□ □□□
□□□□□□□
□□□ □□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□

Ο τίτλος της εισήγησής μου παραπέμπει στον τίτλο πρόσφατης έκθεσης αφιερωμένης στο έργο του Picasso¹, του καλλιτέχνη που εξακολουθεί να προβληματίζει τους κριτικούς με το ετερογενές, πληθωρικό και ανυπότακτο σε συμβατικές κατηγοριοποιήσεις έργο του. Το ενδιαφέρον ωστόσο αλλά και η αιτία της εν λόγω (και ιδιαίτερα επιτυχημένης) έκθεσης της National Gallery του Λονδίνου, καθώς και μίας προγενέστερης (επίσης sold out) με παρόμοιο θέμα που παρουσιάστηκε ταυτόχρονα σε τρία διαφορετικά μουσεία του Παρισιού, βρίσκεται στο γεγονός ότι επανατοποθετούν βασικά ερωτήματα γύρω από τη σχέση αυτού του ρηξικέλευθου δημιουργού του 20^{ού} αιώνα με τα έργα της παράδοσης. Η εικονογραφία των Μεγάλων Δασκάλων (Γάλλων και Ισπανών) προσφέρει στο σύγχρονο καλλιτέχνη έναν πλούτο μορφικών στοιχείων και θεμάτων, είτε πρόκειται για μια λουόμενη μορφή μνημειακών διαστάσεων είτε για ένα πορτρέτο, μια αυτοπροσωπογραφία ή μια νεκρή φύση.

Για τον Picasso η παράδοση δεν ήταν μια δυσβάσταχτη κληρονομιά, αλλά μια παρακαταθήκη ανεξάντλητων μορφών και επινοήσεων του ανθρώπινου πνεύματος που θα μπορούσε να μεταμορφωθεί και να λειτουργήσει μέσα στο παρόν. Η ζωγραφική που πραγματεύεται ο Picasso, ιδιαίτερα κατά την τελευταία τριακονταετία της ζωής του, προτείνοντας διαφορετικές παραλλαγές έργων του Velasquez, του Delacroix και του Manet, φανερώνει τη βαθύτερη, ουσιαστική και απαλλαγμένη από προκαταλήψεις σχέση του καλλιτέχνη με την παράδοση.

Η περίπτωση του Picasso μας δείχνει ότι ο καλλιτέχνης οφείλει κατά κάποιο τρόπο να είναι αναχρονικός, δηλαδή να αντλεί από την παράδοση και να οικειοποιείται έργα του παρελθόντος. Αν αρκούσαν ωστόσο στο να τα αντιγράφει και να τα παραθέτει με σεβασμό, θα ήταν ένας ακαδημαϊκός αντιγραφέας χωρίς έμπνευση. Χαρακτηριστικό

* Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Ε.Κ.Π.Α, στο γνωστικό αντικείμενο «Νεοελληνική Λογοτεχνία και η Διδακτική της» και διδάσκει και στο Μαράσλειο Διδασκαλείο Δημοτικής Εκπαίδευσης. Είναι temporary Senior Research Visiting Fellow του King's College London. Δίδαξε, επίσης, σειρά μαθημάτων στη Φιλοσοφική Σχολή του Ελεύθερου Πανεπιστημίου των Βρυξελλών. Έχει, δώσει σεμιναριακές διαλέξεις στα Πανεπιστήμια της Οξφόρδης και του Cambridge. Έχει εκδώσει αυτοτελείς τόμους/μονογραφίες και έχει επιμεληθεί την έκδοση ακαδημαϊκών βιβλίων και συλλογικών τόμων. Συμμετέχει με μελέτη της στον τόμο Ε. Γαραντούδης, Τζ. Καλογήρου, Κ. Κωστίου, Θ. Πυλαρινός, *Το Αειθαλές Παιδί. Τέσσερις Κριτικές Προσεγγίσεις στο έργο του Μανόλη Πρατικάκη* (Καστανιώτης, 2007).

του δημιουργού είναι να οικειοποιείται το παρελθόν για να το αφομοιώσει, να το μεταμορφώσει και να δώσει με αυτό ένα διαφορετικό, ιδιοφυές αποτέλεσμα, ένα αποτέλεσμα απροσδόκητο και μοναδικό.

Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες αξιοποίησαν τα έργα της παράδοσης ως εργαλεία «ιερόσυλης» επίθεσης κατά της χρεοκοπημένης αισθητικής του ακαδημαϊσμού και, κυρίως, κατά του θανάσιμου αντιπάλου κάθε ουσιαστικής δημιουργικής έκφρασης: της σοβαροφάνειαςⁱⁱ.

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο Ελύτης τοποθετεί ως προμετωπίδα στους *Προσανατολισμούς* του (1940) ένα στίχο του Rimbaud: «Ξεκίνησα ανάμεσα στην αφοσίωση (= παράδοση) και τους καινούργιους θορύβους»ⁱⁱⁱ. Με το περικειμενικό αυτό τέχνασμα δηλώνει προγραμματικά την επιθυμία του να συνδυάσει ποιητικά τη λυρική λογοτεχνική παράδοση της πατρίδας του με τη δυτικότερη σουρεαλιστική ποιητική έκφραση. Ο συμφυρμός παράδοσης και νεωτερικότητας διαπερνά το έργο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας όχι μόνο στο χώρο της λογοτεχνίας αλλά και των άλλων τεχνών. Μιλώντας, μάλιστα, ειδικότερα για τον ελληνικό μοντερνισμό, ο Δ. Τζιόβας σημειώνει ένα ιδιότυπο κράμα παραδοσιακής νεωτερικότητας^{iv} που τον χαρακτηρίζει και η οποία αντιπροσωπεύει την προσπάθεια για ιστορικοποίηση των μοντερνιστικών κατακτήσεων μέσω της προσαρμογής τους στα εθνικά συμφραζόμενα. Επιθετικότητα και ρήξη με το παρελθόν είναι η μια πλευρά της στάσης που τηρεί η πρωτοπορία απέναντι στην παράδοση. Η άλλη πλευρά είναι η επιλεκτική αξιοποίησή της και η οργανική σχέση της μαζί της: για το μοντερνιστή καλλιτέχνη το λογοτεχνικό παρελθόν ρέει σαν αίμα στις φλέβες, έχει μία αξία σχεδόν βιολογική (σύμφωνα με το κλασικό δοκίμιο του T. S. Elliot «Tradition and individual talent», 1919) και αξιοποιείται ως ολότητα μέσω μιας ιδιαίτερα οξυμμένης ιστορικής αίσθησης.

Ο καλλιτέχνης, ακόμη και ο πλέον ριζοσπαστικός, είναι αναγκαστικά αναχρονικός, προσβλέποντας πάντα σε μια παράλληλη ενατένιση μέλλοντος και παρελθόντος. Με τον ίδιο τρόπο, όμως, λειτουργεί και ο σύγχρονος δημιουργός ως καλλιτέχνης που ασχολείται με την εικονογράφηση βιβλίων, τα οποία μπορούν άνετα να σαγηνεύουν αναγνώστες κάθε ηλικίας^v. Μένω κατάπληκτη βλέποντας ότι οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τα έργα και τους μεγάλους τεχνίτες του παρελθόντος όλων των εποχών παρέχουν ένα ερμηνευτικό εργαλείο θαυμαστής ακρίβειας για την κατανόηση πολλών σύγχρονων εικονογραφήσεων. Ένα σύγχρονο βιβλίο έχει υποστεί τις διεργασίες πολλών χρονικοτήτων, είναι αναχρονικό το ίδιο, καθώς αναμειγνύει τους χρόνους του παρόντος και του (καλλιτεχνικού) παρελθόντος. Ίσως οι πιο συναρπαστικές εικονογραφήσεις στο χώρο του παιδικού βιβλίου είναι αυτές που αποδεικνύουν τη γόνιμη και καλλιτεχνικά συναρπαστική αλληλεπίδραση των διαφορετικών χρονικοτήτων^{vi}. «Για μένα δεν υπάρχει παρελθόν ή μέλλον στην τέχνη. Αν ένα έργο τέχνης δεν είναι σε θέση να ζει να ζει αέναα στο παρόν τότε απλούστατα δεν είναι άξιο προσοχής. Η τέχνη των αρχαίων Ελλήνων, των Αιγυπτίων ή των παλαιότερων μεγάλων δασκάλων δεν είναι μία τέχνη που ανήκει οριστικά και αμετάκλητα στο παρελθόν· είναι ίσως σήμερα πιο ζωντανή και επίκαιρη από ποτέ άλλοτε»^{vii}.

Οι εικόνες του εικονογραφημένου βιβλίου για παιδιά (ιδιαίτερα του σύγχρονου) αναπτύσσουν, αναμφίβολα, μια πολυσχιδέστατη και ενδιαφέρουσα ρητορική^{viii}. Σε γόνιμη συλλειτουργία ή διαλογική σχέση με το κείμενο και μέσω της εύγλωττης διαδοχής τους, οι εικόνες συμβάλλουν στην αφήγηση και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας, που επηρεάζει και διαμορφώνει τη διαδικασία της πρόσληψης του βιβλίου από τον αναγνώστη. Αν και στόχος τους είναι να μεταδώσουν πληροφορίες αποδίδοντας με ευρηματικό τρόπο το αφηγηματικό περιεχόμενο της ιστορίας, οι εικονογράφοι δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτό. Οι εικόνες δεν αποτελούν απλώς το

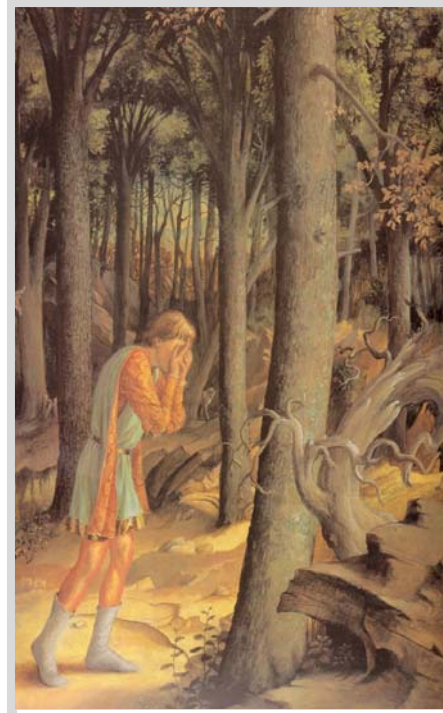
οπτικό ισοδύναμο του λεκτικού κειμένου, ούτε παίζουν το ρόλο του περιθωριακού ή διακοσμητικού στοιχείου. Αντίθετα, εμπλουτίζουν σημασιολογικά το κείμενο προσδίδοντάς του νέες, ενδιαφέρουσες νοηματικές διαστάσεις, αποδίδουν τη συναισθηματική «ατμόσφαιρα» του κειμένου και υποβάλλουν στον αναγνώστη συναισθήματα και ψυχικές διαθέσεις. Η εικονογράφηση ενός κειμένου είναι μια υψηλού επιπέδου καλλιτεχνική διαδικασία που επιδιώκει την πολυσημία και τις πολυεπίπεδες αναγνώσεις, την έκφραση αξιών και συναισθημάτων, καθώς και τη δημιουργία αισθητικών αξιών μέσω της εικαστικής γλώσσας. Τα στοιχεία αυτής της γλώσσας – χρώμα, γραμμή, περίγραμμα, υφή, τόνος κ.ά. – χρησιμοποιούνται από τον καλλιτέχνη πάνω στη διδιάστατη επιφάνεια της σελίδας για να δημιουργήσουν την αίσθηση της κίνησης, του όγκου, του χώρου, της χρονικής ροής, της προοπτικής κ.ά. Η αισθητική λειτουργία και η καλλιτεχνική αξία των εικόνων του εικονογραφημένου δεν είναι υποδεέστερη της αφηγηματικής λειτουργικότητάς τους.

Το παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο όπως κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα, αποτελεί μια περίπλοκη διακειμενική κατασκευή, μια «ύφανση» μέσα στην οποία συνυπάρχουν και συνυφαίνονται



Εικόνα 2:
Masaccio Di San Giovanni, "The Expulsion from the Garden of Eden"

καινούργιου ή του απροσδόκητου. Στο έργο του η ανανεωτική (ή, ακόμη, και εικονοκλαστική) πρόθεση πρέπει να συνδυάζεται με μια γόνιμη συνομιλία με την



Εικόνα 1:
Paul O. Zelinsky, *Rapunzel*

άλλα κείμενα, έργα τέχνης, πολιτισμικά μορφώματα, αρχέτυπα και σύμβολα. Ο εικονογράφος είναι ή, τουλάχιστον, οφείλει να είναι, ανάλογα και με την εικαστική παιδεία, ή τις γνώσεις του, ο αποδέκτης του πολιτισμικού παρελθόντος και, ταυτόχρονα, ο ανήσυχος αναζητητής του

παράδοση, από την οποία ο καλλιτέχνης παραλαμβάνει ένα σύνολο από μορφολογικά και ιδεολογικά μοντέλα, ένα corpus πεποιθήσεων και τεχνοτροπιών. Ο εικονογράφος παιδικών βιβλίων δεν δημιουργεί *in vacuo*. Από την παγκόσμια πολιτισμική παρακαταθήκη αντλεί στυλ ή μορφικούς τύπους τους οποίους και ανασυντάσσει ή ανασηματοδοτεί, καθώς τους ενσωματώνει στο περιβάλλον του παιδικού βιβλίου. Όλα τα μεγάλα ονόματα στο χώρο της εικονογράφησης στρέφονται συχνά στην τέχνη παλαιότερων δημιουργών και δανείζονται στυλιστικά χαρακτηριστικά από τα καλλιτεχνικά ρεύματα όλων των εποχών. Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύουν τις καλλιτεχνικές τους προθέσεις, αλλά και την καθαρά εικαστική διάσταση του εγχειρήματος της εικονογράφησης, πέρα από την επαρκή οπτική απόδοση του λεκτικού κειμένου.



Εικόνα 3:
Rembrandt van Rijn, «The Jewish Bride»

εικονογραφική διαδικασία ως μια *sacra conversatione* του εικονογράφου με τους παλαιότερους ζωγράφους ή, αλλιώς, ως ένας ατελεύτητος, παιγνιώδης πειραματισμός πάνω στα επιτεύγματα των Μεγάλων Δασκάλων, παλαιότερων και σύγχρονων. Όμως οι εικονογράφοι αντλούν συχνά έμπνευση, θέματα ή μορφικούς τύπους και από άλλες τέχνες, όπως από τον κινηματογράφο και τη φωτογραφία.



Εικόνα 4:
Paul O. Zelinsky, *Rapunzel*

Το εικονογραφημένο βιβλίο είναι ένας «τόπος» διαρκούς, γόνιμης και ενδιαφέρουσας συνομιλίας με τα πολιτισμικά προϊόντα όλων των εποχών, που προβάλλει διαρκώς την ετερογένεια της προέλευσής του και τα πολλαπλά σημεία επαφής του με άλλα προϊόντα της τέχνης. Απαλλαγμένοι από ιδεολογικά ή αισθητικά στερεότυπα, οι εικονογράφοι γεφυρώνουν τις χρονικές αποστάσεις και προχωρούν σε ρηξικέλευθες μείξεις διαφορετικών πολιτισμικών κωδίκων.

Οι παραδειγματικές περιπτώσεις διακειμενικότητας σε ό,τι αφορά την εικονογράφηση, τις οποίες θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, καταδεικνύουν ότι το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο μπορεί να θεωρηθεί ως πολυδιάστατο πλέγμα καλλιτεχνικών αναφορών, ενώ η

Στην περίφημη Rapunzel (1997) σε διασκευή και εικονογράφηση του P. O. Zelinsky, ο βραβευμένος με το μετάλλιο Caldecott εικονογράφος, δανείζεται με μεγάλη ελευθερία μορφικούς τύπους, στάσεις, πόζες, μοτίβα, χρωματική παλέτα, φωτοσκιάσεις, από κλασικά αριστουργήματα της ζωγραφικής των αιώνων. Ο Masaccio, ο Raphael, ο Rembrandt και η ολλανδική τοπιογραφία επανερμηνεύονται. Ο ίδιος περιγράφει τη διαδικασία της εικονογράφησης του γνωστού παραμυθιού (η πιο γνωστή παραλλαγή του οποίου είναι αυτή των αδελφών Grimm) ως εξής:

Σχεδιάζοντας το βιβλίο λειτούργησα σαν παραμυθιάς του σήμερα. Θα μπορούσα να τοποθετήσω την ιστορία σε οποιοδήποτε χωροχρονικό πλαίσιο, ιστορικά προσδιορισμένο ή άχρονο / μυθικό. Παρ'όλα αυτά επέλεξα συνειδητά να σχεδιάσω το σκηνικό ρεαλιστικά,



Εικόνα 5:
Stasys Eidrigevičius, *Histoires de Nez*

τοποθετώντας το σε μια συναρπαστική εποχή, ας πούμε της Ιταλίας του 16^{ου} αιώνα. Αισθάνθηκα ότι με αυτόν τον τρόπο θα έκανα πολύ πιο συναρπαστική την εμπειρία της ανάγνωσης και κυρίως την εμπειρία της θέασης των εικόνων. Ένας πανύψηλος πύργος από τον οποίο θα κρέμεται ένας χείμαρρος κοκκινόξανθων μαλλιών σε μήκος τουλάχιστον 50 πόδια^{ix}.

Οι γνωστοί πίνακες λειτουργούν ως στοιχεία κώδικα, καθώς παραπέμπουν ελεύθερα στον παρωχημένο ιστορικό χρόνο της Αναγέννησης, όμως οι βασικές τους συνδηλώσεις σχετίζονται με το ακαθόριστο «αλλού» και «άλλοτε» του παραμυθιού.

Η παραδειγματική αναφορά στην εικονογράφηση του Λιθουανού καλλιτέχνη, εικονογράφου και δημιουργού καλλιτεχνικής αφίσας Stasys Eidrigevičius, για το βιβλίο

Histoires de Nez (κείμενο: James Krüss, 1989) φωτίζει τον τρόπο με τον οποίο το σύγχρονο εικονοβιβλίο βλέπει και επανερμηνεύει έργα της κλασικής και μοντέρνας παράδοσης. Κοιτάζοντας κανείς τις εικόνες αυτού του βιβλίου αναρωτιέται: Ποιο είναι το νόημα αυτής της κρυπτικής εικονογραφίας που μοιάζει να επικεντρώνει την ουσία της στην τελετουργία των μετέωρων, καθηλωμένων κινήσεων; Η χρωματική παλέτα, η στάση του απεικονιζόμενου προσώπου, το θέμα της εικόνας (ο μοναχικός καλλιτέχνης, η μουσική του βιολιού) αλλά και η συνολική ποιητική ατμόσφαιρα παραπέμπουν στους στερούς περίφημους βιολιστές του Chagall, ενδεχομένως όμως η εικόνα να ανοίγεται και

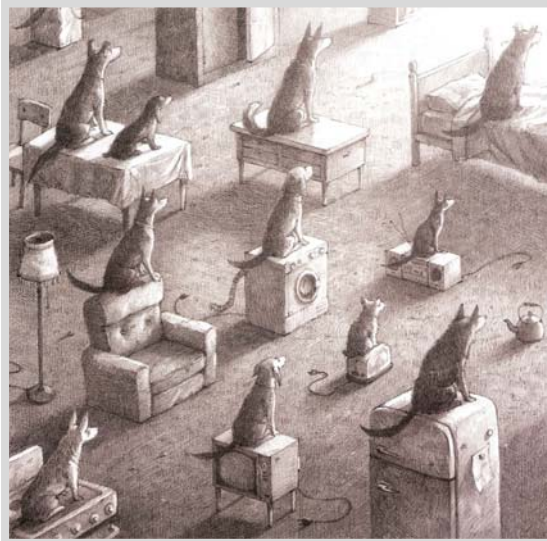


Εικόνα 6:
Marc Chagall, "The Fiddler"



Εικόνα 7:
Marc Chagall, "The Blue Violinist"

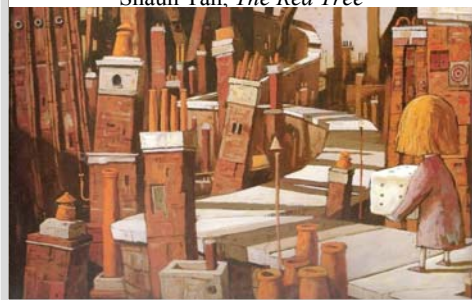
σε άλλες διακειμενικές συσχετίσεις (όπως με τους μελαγχολικούς σαλτιμπάγκους της μπλε περιόδου του Picasso). Η πρωταγωνιστική, τοτεμική φιγούρα, μυστηριώδης όσο και άψυχη, μία αδρή αποτύπωση ενός Πινόκιο - Συρανό, κινείται σ' έναν χώρο ονειρικό, υπερπραγματικό, μέσα στον οποίο εισχωρούν αιφνιδιαστικά ετερόκλητες μορφές. Η παραδοξότητα του βιβλίου πολλαπλασιάζεται αν αναλογιστούμε ότι οι εικόνες ξετυλίγουν μία ιστορία χωρίς ρεαλιστική χωροχρονική αλλά και αφηγηματική πλαισίωση. Η πασίγνωστη ιστορία της ξύλινης κούκλας ανατρέπεται, ενώ ο εικονογράφος μετατρέπει την απλή, αθροιστική πλοκή σε μια αλληλουχία αινιγματικών εικόνων που δεν εξαντλούνται σε μία και μοναδική ανάγνωση.



Το έργο του πολυβραβευμένου εικονογράφου
Εικόνα 8:
Shaun Tan, Tales from Outer Suburbia



Εικόνα 9:
Shaun Tan, The Red Tree



και ρηξικέλευθου δημιουργού παιδικών βιβλίων Shaun Tan, τροφοδοτείται από τη σουρεαλιστική εικονογραφία, κυρίως το έργο των Max Ernst και René Magritte, αλλά και από τη μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, την επιστημονική φαντασία του Stanley Kubrick^x και τη φουτουριστική δυστοπία του Ridley Scott στην ταινία *Blade Runner*.

Ο Tan αξιοποιεί τη σουρεαλιστική εικαστική δημιουργία προκειμένου να θίξει και να καυτηριάσει τις δομές του σύγχρονου τεχνοκρατικού πολιτισμού και την απάνθρωπη αυτοματοποίηση της ζωής (*The Red Tree*, 2001, *Tales from Outer Suburbia*, 2009 κ.ά.). Οι υβριδικές και πολύμορφες συλλήψεις του αποδίδουν, με τρόπο συγκλονιστικό, το δράμα και το διχασμό του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος βρίσκεται εγκλωβισμένος ανάμεσα, αφενός, στις ενδόμυχες φαντασιώσεις και τις επιθυμίες του και, αφετέρου, σε μια άξενη πραγματικότητα, σύνθετη, ραγδαία εξελισσόμενη και εφιαλτική στις συνολικές της λειτουργίες. Πολύ συχνά στο σουρεαλιστικό φαντασιακό χώρο των εικαστικών δημιουργιών του Tan, ο άνθρωπος, μέτρο αναφοράς και σύγκρισης κάθε αξίας, έρχεται αντιμέτωπος με ένα ρεπερτόριο υβριδικών μορφών, μηχανόμορφων όντων ή αντικειμένων και γενικότερα με ένα σύνολο πολλαπλών αντιφατικών μορφωμάτων χωρίς συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Ο Tan επιδεικνύει ένα πραγματικό σουρεαλιστικό δαιμόνιο στην επινόηση υπερρεαλιστικών αντικειμένων και μηχανικών κατασκευών, εκκεντρικών, αντιχρηστικών και παράλογων, τα οποία αντανάκλουν τις ανεπάρκειες και τις αντιφάσεις των σύγχρονων κοινωνιών. Οι φαντασμαγορίες του Tan αποδίδουν ό,τι πιο

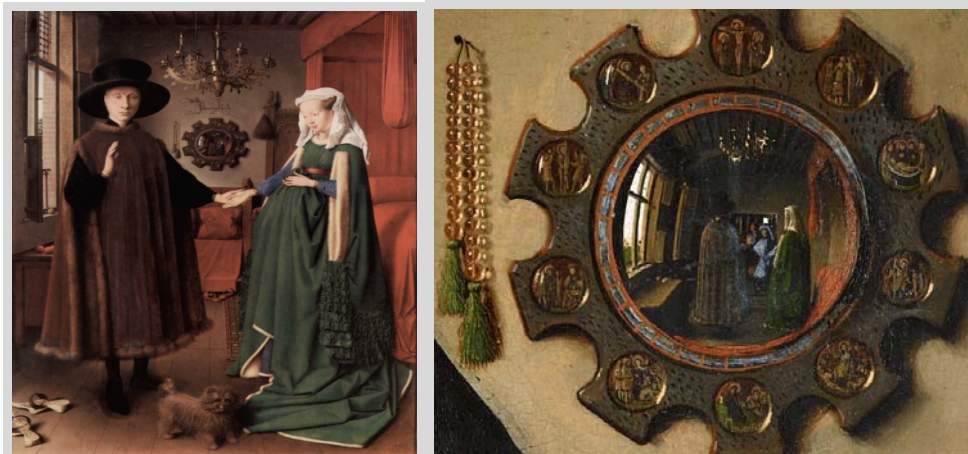
δύσκολο να αναπαρασταθεί: τον ευάλωτο ψυχισμό του σύγχρονου ανθρώπου που αντιδρά στις προβληματικές του σχέσεις με την πραγματικότητα, και ορισμένες φορές, αναδιπλώνεται στον εσωτερικό του χώρο, καθώς διασχίζει τις αφιλόξενες και σκοτεινές μητροπόλεις του σήμερα.

Μια άλλη μορφή αναφοράς στη ζωγραφική της παράδοσης πραγματώνεται στο



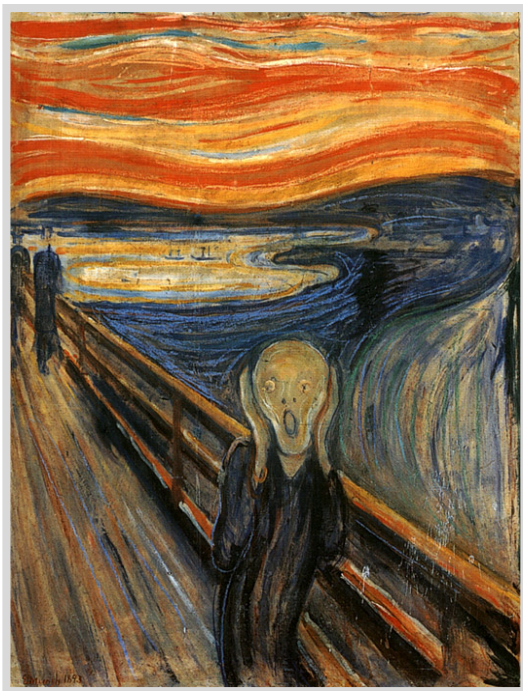
Εικόνα 10:
Antony Browne, Willy's Pictures

έργο του Antony Browne (βραβευμένου με το Andersen Βρετανού εικονογράφου), ο οποίος υλοποιεί μία «δευτέρου βαθμού» εικαστική δημιουργία, καθώς ενσωματώνει στο έργο του αυτούσια στοιχεία από αναγνωρίσιμα αριστουργηματικά στυλ και μορφικούς τύπους άλλων περιόδων. Ο καλλιτέχνης με διάθεση προκλητικά παρωδιακή υιοθετεί ως τρόπο έκφρασης την ελεύθερη και απεριόριστη άντληση τύπων και μορφών από την παγκόσμια πολιτισμική παρακαταθήκη, τη μακρινή ή την κοντινή παράδοση της ευρωπαϊκής τέχνης. Ζωγραφίζοντας με τον τρόπο του Jan Van Eyck ("The Arnolfini Marriage", 1434 – βλ. και την εικόνα από το βιβλίο του Browne Willy's Pictures), ο Browne διοχετεύει στα βιβλία του το χιούμορ και το ζείδωρο πνεύμα της παρωδίας δοσμένα μέσα από την τεχνική ενός επιδέξιου



Εικόνα 11:
Jan van Eyck, "The Arnolfini Marriage"

ζωγραφικού κολάζ. Στην ίδια εικόνα ο διάσημος πίνακας του Van Eyck συνυπάρχει με το αριστούργημα του Edward Munch «The scream» (Η κραυγή, 1893). Στον εικονιστικά πλουραλιστικό χώρο της σελίδας του βιβλίου διαμορφώνεται μια νέα οπτική, ένας νέος τρόπος πραγμάτευσης της «υψηλής τέχνης». Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι η παρωδιακή ανάπλαση της παραδοσιακής εικονογραφίας δηλώνει ότι η ανανεωτική σχέση με τους δημιουργούς του παρελθόντος διατηρείται πάντοτε ανοιχτή. Επομένως, ο Browne μέσω αυτής της «ασεβούς» αναφοράς στην παράδοση θέλει να επιτύχει κάτι πολύ πιο σύνθετο από το να προσφέρει μια χιουμοριστική και παιγνιώδη υπονόμηση της παραδοσιακής ζωγραφικής· η εικαστική του πρόταση προβάλλει περισσότερο τους βαθύτερους και αδιάρρηκτους δεσμούς του ίδιου του καλλιτέχνη με τη ζωγραφική των αιώνων την οποία ο σύγχρονος εικονογράφος δείχνει να θαυμάζει και να σέβεται απεριόριστα.



Εικόνα 12:
Edward Munch «The scream»

να αποκρυπτογραφήσει την εικαστική γλώσσα αλλά και να δρέψει όλη την αισθητική χαρά που μπορεί να περιέχεται στο βιβλίο. Άλλωστε, οι εικόνες προκαλούν εκτός όλων των άλλων και το θαυμασμό μας ως καλλιτεχνικά δημιουργήματα, αντάξια των εικαστικών έργων στα οποία αναφέρονται.

Η ζωγραφική των αιώνων μας βοηθά να εξετάσουμε και να ερμηνεύσουμε το σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο σε σύγκριση με τις αφετηρίες του αλλά και με τα πολλαπλά καλλιτεχνικά του πρότυπα.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Browne επιλέγει ως persona του καλλιτέχνη έναν ταπεινό και συμπαθή εκπρόσωπο του ζωικού βασιλείου πάντοτε όμως κατώτερο στην αναπόφευκτη σύγκρισή του με τον άνθρωπο.

Τα σύγχρονα εικονογραφημένα βιβλία για παιδιά, με τον πλούτο και την πολυσημία της εικαστικής ρητορικής τους, επιζητούν πολλαπλές και βραδείες αναγνώσεις. Οι εικονογράφοι (όπως ο Shaun Tan) επιδιώκουν να παρασύρουν τον αναγνώστη σε αναγνωστικές διαδρομές διερευνητικές, εξιχνιαστικές και ως εκ τούτου απαιτητικές. Οι εικόνες δημιουργούν πολλαπλά ερωτήματα, αντιστέκονται στην επιδερμική προσέγγιση. Σε ορισμένες περιπτώσεις (όπως στο *The Red Tree* ή στο *Histoires de Nez*), η ιστορία είναι απλή, γραμμική, γρήγορης πρόωθησης (*fast forward*). Αντίθετα, οι εικόνες ωθούν τον αναγνώστη να καθυστερήσει προκειμένου



Antony Browne, *Willy's Pictures*, Walker Books 2000.
Stasys Eidrigevičius - James Krüss, *Histoires de Nez*, Editions Nord - Sud 1989.
Shaun Tan, *The Red Tree*, Lothian Children's Books, 2001.
Shaun Tan, *Tales from Outer Suburbia*, Templar Publishing 2009.
Paul O. Zelinsky, *Rapunzel*, Puffin Books 2002.

NOTEΣ

- ¹ Picasso, *Challenging the Past* (at the National Gallery, London, 25 February to 7 June 2009).
² Βλ. Ν. Λοϊζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Αθήνα: Νεφέλη 1999, σ. 148.
³ «Départ dans l'affection et le bruit neufs» (A. Rimbaud, *Illustrations*, 1874).
⁴ Σε άρθρο του στην εφ. *Το Βήμα*, 10-9-1995.
⁵ Βλ. σχετικά και τον τόμο *Το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά. Συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης* (Πρακτικά ημερίδας), επιμέλεια - εισαγωγή Τζ. Καλογήρου, Αθήνα: Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, Εκδόσεις Παπαδόπουλος 2006.
⁶ Βλ. σχετικά Ντ. Αράς, *Ιστορίες Ζωγραφικής*, μετάφραση Μ. Μάνδακα, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2008, σ. 163-165.
⁷ Αυτά αναφέρει ο P. Picasso σε συνέντευξή του το 1923. Βλ. El. Cowling, «Competition and Collaboration: Picasso and the Old Masters», στον κατάλογο της έκθεσης *Picasso. Challenging the Past*, National Gallery Company 2009, σ. 13.
⁸ Βλ. σχετικά Τζ. Καλογήρου, *Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης*, Β' τόμος, Αθήνα: Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου 2005³, σ. 147-231.
⁹ Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <http://www.cbcbooks.org/html/pozelinsky.html> (Children's Book Council Website, ανάκτηση στις 20-10-2009).

**Ο ΕΝΕΡΓΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ
ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ**

Ο ενεργητικός ρόλος του αναγνώστη κατά την πράξη της ανάγνωσης, τον οποίο εισήγαγαν ως αντίληψη οι θεωρίες της αναγνωστικής ανταπόκρισης, με πρόδρομο την συναλλακτική θεωρία της Rosenblatt¹, έχει όχι μόνο καταξιωθεί, εδώ και τριάντα τουλάχιστον χρόνια, στην λογοτεχνική θεωρία αλλά έχει επηρεάσει καθοριστικά την λογοτεχνική παραγωγή αυτής της περιόδου μιας και η σχέση θεωρίας και συγγραφής λογοτεχνίας ήταν και είναι πάντα αμφίδρομη. Μια περιδιάβαση στους διάφορους πειραματισμούς γύρω από το περιεχόμενο και την φόρμα, οι οποίοι χαρακτηρίζουν την πορεία της λογοτεχνίας στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, δείχνει ότι η ενεργοποίηση του αναγνώστη υπήρξε μία από τις πάγιες επιδιώξεις της. Πολλά από τα καταξιωμένα σήμερα έργα ευρωπαϊκής λογοτεχνίας καλούν τον αναγνώστη να είναι σε εγρήγορση κατά την διάρκεια της ανάγνωσης ώστε να συμμετέχει ενεργά στην συγκρότηση των νοημάτων τους². Η λογοτεχνία για παιδιά παρακολούθησε τις εξελίξεις, ίσως με κάποια χρονική απόσταση, προσαρμόζοντας τις νέες τάσεις στις ικανότητες και στις εμπειρίες των αναγνωστών της. Σήμερα, η θεωρητική καταξίωση του ενεργητικού ρόλου του παιδιού αναγνώστη/θεατή³ φαίνεται να βρίσκει την ανταπόκριση ενός αυξανόμενου αριθμού σύγχρονων δημιουργών παιδικών βιβλίων. Αυτό, ωστόσο, το οποίο θα θέλαμε να επισημάνουμε εδώ είναι ότι η συγκεκριμένη προοπτική της ενεργού εμπλοκής των νεαρών αναγνωστών στην διαδικασία της ανάγνωσης φαίνεται να υλοποιείται πιο συστηματικά και με πιο εντυπωσιακούς τρόπους στα βιβλία με εικόνες.

Θα υποστηρίζαμε ότι αυτό οφείλεται κατ' αρχήν στο γεγονός ότι τα βιβλία αυτά απευθύνονται σε ανήλικους αναγνώστες οι οποίοι δεν έχουν ακόμη εγκλωβιστεί σε στεγανά σε σχέση με το πώς διαβάζουν λογοτεχνία και είναι επομένως πιο ανοικτοί σε αναγνωστικές προκλήσεις οι οποίες στοχεύουν στην δική τους ενεργοποίηση⁴. Οφείλεται επίσης στο γεγονός ότι τα εικονογραφημένα βιβλία, λόγω του ότι χρησιμοποιούν δύο τροπικότητες (λέξεις και εικόνες) για να εκφέρουν τα νοήματά τους, είναι περισσότερο σύνθετα βιβλία από εκείνα χωρίς

* Επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης στην Προσχολική Ηλικία του Δημοκρίτειου Πανεπιστήμιου Θράκης, όπου διδάσκει ελληνική και ξένη παιδική λογοτεχνία. Εξέδωσε το βιβλίο *Χίλιες και Μία Ανατροπές η Νεοτερικότητα στη Λογοτεχνία για Μικρές Ηλικίες* (Ελληνικά Γράμματα 2000). Επιμελήθηκε με τη Βασιλική Θεοδώρου και την Μαρία Μουμουλίδου «Πιάσε με, αν μπορείς...» η *Παιδική Ηλικία και οι Αναπαραστάσεις της στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο* (Αιγόκερως 2006). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη λειτουργία της ιδεολογίας στα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά καθώς και στα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία.

εικόνες⁵. Θέτουν, επομένως, εκ προοιμίου τους αναγνώστες τους σε μία ενεργό κατάσταση εφόσον τους ζητούν να κάνουν οπτικές και διανοητικές συνδέσεις μεταξύ λέξεων και εικόνων και να εξερευνήσουν τις σημασίες αυτών των συνδέσεων. Οφείλεται τέλος στο ότι η κυρίαρχη τάση των σύγχρονων ευρωπαϊών εικονογράφων παιδικών βιβλίων⁶ είναι όχι μόνον να πειραματίζονται με τις σχέσεις που συνδέουν τις εικόνες του με το συνήθως προ-υπάρχον κείμενο αλλά, πιο συγκεκριμένα, να αποφεύγουν τις παραδοσιακά συμμετρικές σχέσεις μεταξύ λέξεων και εικόνων και να προτιμούν συμπληρωματικές και αντιθετικές σχέσεις⁷. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ένας αυξανόμενος αριθμός σύγχρονων βιβλίων με εικόνες να αναθέτουν στον αναγνώστη έναν *de facto* ενεργό ρόλο εφόσον του ζητούν να βρει ποια είναι η σχέση που συνδέει τις εικόνες με το κείμενο πριν μporέσει να συνάγει το νόημα της κάθε εικονογραφημένης σελίδας.

Η πλέον πρωτοποριακή τάση στην περιοχή των εικονογραφημένων βιβλίων για παιδιά είναι εκείνα τα βιβλία τα οποία δέχονται ψηφιακές επιδράσεις και, πιο συγκεκριμένα, μεταφέρουν σε έντυπη μορφή τα ηλεκτρονικά υπερκείμενα⁸. Τα βιβλία αυτά συνιστούν πρόκληση στις συμβάσεις της εικονογράφησης παιδικών βιβλίων εφόσον δανείζονται στοιχεία από την ψηφιακή λογοτεχνία, όπως τις πολλαπλές επιλογές, τους κόμβους, τις συνδέσεις και τα δίκτυα μετατρέποντας, με αυτόν τον τρόπο, το παιδί από αναγνώστη σε *χρήστη* του έντυπου υλικού⁹. Σε σχέση με την λειτουργία της ανάγνωσης το πρωτοποριακό στοιχείο αυτών των βιβλίων είναι ότι αφήνουν το παιδί να αποφασίσει για την τροπή που θα πάρει η ίδια η ιστορία ή για τον τρόπο με τον οποίο θα τελειώσει. Το πιο οικείο παράδειγμα από την ελληνική παραγωγή είναι τα «πολύκλινα» παραμύθια *Τα 88 Ντολμαδάκια* και *Τα 33 Ροζ Ρουμπίνια* του Ευγένιου Τριβιζά. Τέτοια βιβλία έχουν ήδη τύχει ενδελεχούς ανάλυσης¹⁰ και δεν θα θέλαμε γι αυτόν τον λόγο να τα σχολιάσουμε και εδώ. Οφείλουμε, ωστόσο, να τονίσουμε ότι αποτελούν την πλέον εντυπωσιακή εφαρμογή, ανάμεσα στα ελληνικά τουλάχιστον παραδείγματα, της ιδέας της ενεργοποίησης του αναγνώστη, εφόσον, μέσα από το νέο είδος της διαδραστικής ανάγνωσης, το οποίο εφαρμόζουν, επιτρέπουν στο παιδί - αναγνώστη όχι απλώς να συμμετέχει στην συγκρότηση των νοημάτων της κάθε ιστορίας αλλά να αποδομεί και να αναδομεί το κείμενο διαρθρώνοντας κάθε φορά μία διαφορετική παραμυθική διήγηση.

Επιδίωξή μας στο παρόν άρθρο είναι να αναδείξουμε την δυναμική εκείνων των εικονογραφημένων βιβλίων τα οποία βρίσκονται κάπου ανάμεσα σε ανατρεπτικά δια-δραστικά βιβλία όπως τα παραπάνω του Τριβιζά και σε συμβατικά εικονογραφημένα βιβλία τα οποία επιμένουν σε συμμετρικές σχέσεις μεταξύ λέξεων και εικόνων και σε συμβατικές σειριακές αναγνώσεις από πλευράς του αναγνώστη τους. Επικεντρώνοντας την προσοχή μας σε ενδεικτικά παραδείγματα ασυνήθιστων εικονογραφημένων βιβλίων, θα δείξουμε μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους τέτοια βιβλία επιτυγχάνουν να αποδεσμεύσουν τους αναγνώστες τους από στερεότυπες παθητικές αναγνωστικές στάσεις και να τους ωθήσουν, αντίθετα, σε μία ενεργή εμπλοκή με τις εικονογραφημένες ιστορίες τους είτε μέσα από τις ίδιες τις εικόνες τους είτε μέσα από τις σχέσεις που οι τελευταίες αναπτύσσουν με τις λέξεις.

Το θεωρητικό εργαλείο με το οποίο θα εξετάσουμε κατά πόσον τα συγκεκριμένα βιβλία ενεργοποιούν τον αναγνώστη τους και τον ωθούν να συμμετάσχει στην συγκρότηση των νοημάτων ενός λογοτεχνικού έργου είναι η έννοια των «κενών» της αφήγησης. Η έννοια των «κενών» και γενικότερα της «απροσδιοριστίας» ενός κειμένου, συμβολή του Wolfgang Iser¹¹ στον πολυδιάστατο χώρο των θεωριών της πρόσληψης, είναι εξαιρετικά χρήσιμη στο βαθμό που μας βοηθά και να κατανοήσουμε τους τρόπους με τους οποίους *το ίδιο*

το κείμενο κάνει εκκλήσεις προς τους αναγνώστες του, αλλά και να αναδείξουμε τον καθοριστικό ρόλο του κάθε αναγνώστη στην πραγμάτωση του λογοτεχνικού έργου. Όπως παρατηρεί η Suleiman, «είναι επειδή όλα τα κείμενα περιέχουν στοιχεία απροσδιοριστίας ή «κενά» που η δραστηριότητα του αναγνώστη μπορεί να είναι δημιουργική. Επιζητώντας να συμπληρώσει τα κειμενικά κενά –τα οποία λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα, συμπεριλαμβανομένου και του σημασιολογικού – ο αναγνώστης πραγματώνει το έργο.»¹². Μέσα από την ανάλυση των επιλεγμένων παραδειγμάτων, θα δείξουμε ότι, όπως έχουμε υποστηρίξει και παλαιότερα¹³, ό,τι ισχύει για τα «κενά» ενός κειμένου χωρίς εικόνες ισχύει και για ένα εικονογραφημένο κείμενο. Διότι και οι εικόνες μπορεί να αφήνουν, συνειδητά ή ασύνειδα, κενά που πρέπει να συμπληρωθούν από τον θεατή τους ώστε να γίνουν κατανοητές. Ωστόσο, επειδή στα εικονογραφημένα βιβλία, εκτός φυσικά εκείνων χωρίς λόγια, οι εικόνες συνδέονται όπως, προαναφέραμε, με τις λέξεις με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, τα κενά τα οποία δημιουργούνται είναι συνήθως εκείνα που αναπτύσσονται στην σύνδεση των δύο αυτών αφηγηματικών κωδίκων.

Στο πρώτο παράδειγμα που θα εξετάσουμε, το εικονοβιβλίο *Μισώ το αρκουδάκι μου (I hate my teddybear)* (1996) του David McKee, ο νεαρός αναγνώστης ωθείται στην ενεργητική συμμετοχή του εξ αιτίας του μεγάλου κενού που χωρίζει τις λέξεις από τις εικόνες. Η εντύπωση που αποκομίζει ξεφυλλίζοντας το βιβλίο είναι ότι οι εικόνες είναι, στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου, ανεξάρτητες από τις λέξεις: διότι οι πληροφορίες που του παρέχουν ελάχιστα σχετίζονται με το κείμενο, το οποίο ούτως ή άλλως είναι εξαιρετικά ελλειπτικό. Ο αναγνώστης, επομένως, δεν μπορεί να ξεφυλλίσει γρήγορα το βιβλίο, ρίχνοντας μια ματιά στην εικόνα και διαβάζοντας αστραπιαία το ελάχιστο κείμενο. Αντιθέτως, η κάθε σελίδα τον σταματά και του ζητά να παρατηρήσει, να σκεφτεί, να συμπεράνει, με λίγα λόγια να ενεργοποιηθεί και να συμμετάσχει στην κατανόηση αυτού που διαμείβεται μπροστά στα μάτια του.

Η λεκτική αφήγηση παρακολουθεί την γραμμική εξέλιξη μιας πολύ απλής ιστορίας: της επίσκεψης μιας μητέρας με την κόρη της σε μία άλλη μητέρα που έχει έναν συνομήλικό γιο.

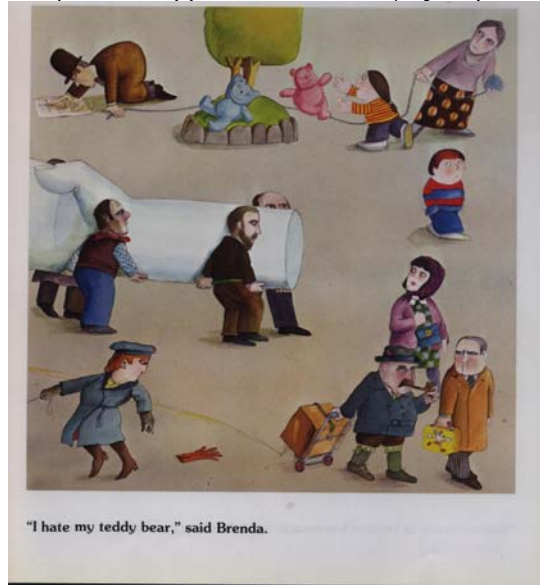


Τα παιδιά βγαίνουν μια βόλτα στη γειτονιά, υποτίθεται για να παίξουν με τα αρκουδάκια τους, και επιδίδονται σε ένα κλασικό παιχνίδι ανταγωνισμού που αρχίζει με τη φράση «μισώ το αρκουδάκι μου... όμως είναι καλύτερο από το δικό σου» για να συνεχιστεί με φράσεις όπως «το δικό μου αρκουδάκι μπορεί να μετράει ανάποδα» – «και το δικό μου μπορεί να πετάει» κ.τ.λ. Παρ' όλο που το μάλλον σαρδόνιο χιούμορ του McKee περνά επάνω από τα κεφάλια πολύ νεαρών αναγνωστών και στοχεύει μάλλον στους ενήλικες αναγνώστες ή συν-αναγνώστες του βιβλίου, η απλή ιστορία και η συντομία του κειμένου κάνουν την λεκτική αφήγηση προσβάσιμη ακόμη και από ένα παιδί που τελειώνει την πρώτη δημοτικού κι έχει ήδη αποκτήσει σχετική αναγνωστική ευχέρεια.

Όσον αφορά στην εικονιστική αφήγηση, αυτό που την κάνει ιδιαίτερη είναι ότι ενώ το κείμενο διηγείται *μία* ιστορία, εκείνη αναλαμβάνει να διηγηθεί δύο: αν σκύψει κανείς προσεκτικά πάνω στις εικόνες θα προσέξει την εξέλιξη μίας παράλληλης ιστορίας (running story) την οποία το κείμενο δεν αναφέρει. Από την στιγμή που η μητέρα με την κόρη της φτάνουν στο σπίτι των φίλων τους οι εικόνες αρχίζουν να αφηγούνται όχι μόνον τα σχετικά με την επίσκεψη αλλά ταυτοχρόνως το στήσιμο μιας υπαίθριας έκθεσης με γιγαντιαία αγάλματα χεριών. Έτσι, ενώ ο αναγνώστης παρακολουθεί τις δραστηριότητες των δύο μικρών παιδιών, βλέπει ταυτοχρόνως μυστηριώδεις, διαφορετικούς κάθε φορά, ανθρώπους να κουβαλούν περίεργα ογκώδη αγάλματα/χέρια. Αυτό αποτελεί ένα γρίφο γι' αυτόν και τον αναγκάζει να επιστρατεύσει πέρα από την παρατηρητικότητά του και την φαντασία του για να κατανοήσει όλα όσα οι εικόνες αφηγούνται. Η πρόκληση έγκειται στο ότι εφόσον το κείμενο δεν αναφέρει ούτε μία λέξη για τα αγάλματα, ο αναγνώστης δεν μπορεί να ξέρει ότι πρόκειται για την διοργάνωση κάποιας έκθεσης, καθώς αυτό αποκαλύπτεται μόνο στην τελευταία εικόνα όπου βλέπει κανείς ολοκληρωμένη την υπαίθρια έκθεση και τους επισκέπτες της.

Εάν εξετάσει κανείς διεισδυτικά την σχέση που συνδέει την λεκτική με την εικονιστική αφήγηση στην προκειμένη περίπτωση, θα παρατηρήσει ότι στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου, το κείμενο περιορίζεται στις χιουμοριστικές ατάκες που ανταλλάσσουν τα παιδιά, και οι εικόνες καλύπτουν ανεξάρτητες από το κείμενο, παρασύροντας και την φαντασία του αναγνώστη. Ο τελευταίος μετά τις πρώτες τρεις σελίδες, όπου μπορεί εξετάζοντας τα στοιχεία των εικόνων να ανιχνεύσει την σχέση τους με τις λέξεις, στη συνέχεια χάνει την σύνδεση των εικόνων και λέξεων. Διότι, οι εικόνες παρουσιάζουν το φαινόμενο που ο David Lewis ονομάζει «υπερβολή οπτικών πληροφοριών» (excess of visual information)¹⁴ δίνουν, δηλαδή, υπερβολικά πολλές παραπληρωματικές πληροφορίες για την κάθε σκηνή. Έτσι, ο αναγνώστης πρέπει να επιστρατεύσει όλη του την παρατηρητικότητα αλλά και την φαντασία για να βρει όχι μόνον πώς οι πληροφορίες των εικόνων σχετίζονται με τις κινήσεις των δύο πρωταγωνιστών αλλά κυρίως πώς οι επάλληλες εικόνες σχετίζονται μεταξύ τους. Κατά τον Lewis αυτό είναι ένα μεταμυθοπλαστικό χαρακτηριστικό της εικονογράφησης: αποκαλύπτοντας τα νοηματικά κενά που δημιουργεί μια τέτοιου είδους οπτική «υπερ-πληροφόρηση» μας αποκαλύπτει ταυτοχρόνως την κωμικότητα, το παράλογο της κατάστασης στην οποία βρισκόμαστε όταν μας λείπουν τα «στηρίγματα» των λέξεων που θα μας βοηθούσαν να καταλάβουμε τι δείχνεται¹⁵. Στην προκειμένη περίπτωση, τα εικονιζόμενα πρόσωπα της κάθε εικόνας /σκηνής, δεν είναι μόνο πολλά, άσχετα μεταξύ τους και άσχετα με τις δύο αφηγούμενες ιστορίες, αλλά συνδέονται με διάφορους ανεξήγητους τρόπους. Για παράδειγμα, το ίδιο πρόσωπο που κάνει κάτι ακατανόητο σε μία εικόνα, μπορεί να εμφανίζεται πάλι, δύο ή τρεις σελίδες παρακάτω, σε μία άλλη εικόνα όπου ο παρατηρητικός

αναγνώστης μπορεί να κατανοήσει την προηγούμενη πράξη του. Ποιανού, για παράδειγμα, είναι ένα γάντι που βρίσκεται στο έδαφος στην σελίδα έξι;



Τέσσερις σελίδες παρακάτω η γυναίκα που αποδεικνύεται ότι το έχασε φαίνεται να παραπονιέται για την απώλειά του σε έναν άνδρα.



Σ' αυτές, λοιπόν, τις σελίδες, όπου εικόνα και λόγος έχουν στην ουσία ανεξαρτητοποιηθεί, ο αναγνώστης πρέπει να ενεργοποιηθεί έτσι ώστε τα φαινομενικά ασύνδετα νοήματα της εικονιστικής αφήγησης, και εκείνα που αφορούν στα αγάλματα αλλά και εκείνα που αφορούν στα περιστατικά που συμβαίνουν στον περιβάλλοντα χώρο των ηρώων, να αποκτήσουν μία συνοχή και να αποτελέσουν μικρά ανεξάρτητα σενάρια τα οποία το κείμενο φαίνεται να αγνοεί.

Σαν να μην ήταν αρκετή η δυσκολία που η παραπάνω διαδικασία σύνθεσης των οπτικών πληροφοριών παρουσιάζει για τον αναγνώστη, ο McKee βάζει στον τελευταίο μία ακόμη τρικλοποδιά: σε τρεις από τις σελίδες του βιβλίου,

επιδιώκοντας να αποδώσει την ταυτοχρονία των εικονιζόμενων σκηνών χρησιμοποιεί μία ασυνήθιστη τεχνική: κόβοντας την κάθε εικόνα στα δύο, άλλοτε οριζοντίως και άλλοτε καθέτως, σπάζει και την προοπτική της στα δύο. Έτσι, ο αναγνώστης πρέπει να γυρίσει το βιβλίο ανάποδα ή πλαγίως για να αντιληφθεί τι ακριβώς απεικονίζεται στο ένα από τα δύο τμήματα της εικόνας.



Ενώ, για παράδειγμα, στο επάνω μέρος της εικόνας, παρατηρεί κανείς την μητέρα να μιλά στα παιδιά και τον μικρό να ψάχνει, ανεβασμένος σε ένα σκαμπό, να βρεί κάτι στο ντουλάπι της κουζίνας, εάν στρέψει το βιβλίο ανάποδα θα δει, στο κάτω μέρος της εικόνας, τον υπόλοιπο χώρο της κουζίνας όπου η άλλη μητέρα ψάχνει κάτι στο ψυγείο. Ταυτοχρόνως, θα δει και την είσοδο του σπιτιού, όπου κάποιος, φορτωμένος με ένα άγαλμα /χέρι χτυπά την ανοικτή πόρτα. Εάν κάθε ένα από τα παραπάνω δρώμενα απεικονίζονταν σε επάλληλες σελίδες, θα δημιουργούσαν, σύμφωνα με την κυρίαρχη σύμβαση που διέπει την γραμμική απεικόνιση των γεγονότων, την αίσθηση της χρονικής ακολουθίας. Η δυσκολία για τον αναγνώστη, επομένως, δεν είναι να παρατηρήσει τέσσερις διαφορετικές δράσεις στην ίδια εικόνα, αλλά να συνειδητοποιήσει ότι αυτή η αντιστροφή της προοπτικής αποδίδει αφενός μία στερεοσκοπική εικόνα του χώρου και αφετέρου αποδίδει την έννοια της ταυτόχρονης διεξαγωγής των γεγονότων. Εάν ο νεαρός αναγνώστης δεν έχει την απαιτούμενη εξοικείωση με την σύμβαση που αναφέραμε παραπάνω είναι δύσκολο να αντιληφθεί και την ανατροπή της και, βέβαια, την σκοπιμότητα της τελευταίας.

Η κάθε εικονογραφημένη σελίδα, επομένως, αποτελεί ένα εξαιρετικά σύνθετο ερέθισμα, εφόσον περιλαμβάνει έναν ή περισσότερους γρίφους για τον αναγνώστη. Εφόσον παρατηρώντας τις εικόνες, ο τελευταίος μπορεί να αντιληφθεί πολύ περισσότερα από όσα φαίνονται να γνωρίζουν οι λέξεις, τίθεται σε μία ειρωνική απόσταση από τις τελευταίες, γεγονός που τον θέτει σε μία πλεονεκτική θέση: η

βόλτα των παιδιών και η αντιπαράθεσή τους σχετικά με τα αρκουδάκια τους γίνεται, εντέλει, μία πρόφαση για να προσέξει την πολυμορφία και την πολυπλοκότητα του κόσμου γύρω του, την οποία οι λέξεις δεν φτάνουν για να αποδώσουν.

Στο επόμενο παράδειγμα, το εικονοβιβλίο *Θέλω να Είμαι (I Want to be)* (2001), ένα χαρακτηριστικά κωμικό βιβλίο του γνωστού συγγραφέα/εικονογράφου Tony Ross, ο νεαρός αναγνώστης ωθείται σε μία ενεργητική αναγνωστική στάση χάρη στην αντιθετική, όπως θα δείξουμε, σχέση που αναπτύσσουν οι λέξεις και οι εικόνες στις περισσότερες σελίδες του βιβλίου. Το κενό που εδώ δημιουργείται μεταξύ εικόνας και κειμένου δεν οφείλεται, όπως στο προηγούμενο παράδειγμα, στην μεγάλη απόσταση μεταξύ λεκτικής και εικονιστικής αφήγησης. Οφείλεται στην συστηματική *υπονόμηση* της λεκτικής αφήγησης από την εικονιστική.

Πράγματι, στο συγκεκριμένο βιβλίο, ο μοχλός ενεργοποίησης του αναγνώστη είναι η ειρωνεία που αναπτύσσεται, στις περισσότερες σελίδες, μεταξύ εικόνας και κειμένου. Δεν πρόκειται, όμως εδώ για την εγγενή ειρωνεία που παρατηρήσαμε στο προηγούμενο παράδειγμα, η οποία δημιουργείται επειδή οι εικόνες δείχνουν περισσότερα ή άλλα από τις λέξεις.¹⁶ Πρόκειται για την ηθελημένη ειρωνεία από πλευράς του εικονογράφου, η οποία στοχεύει και σε ένα κωμικό αποτέλεσμα αλλά και στην κατασκευή συγκεκριμένων νοημάτων. Ο αναγνώστης εδώ οφείλει να βρίσκεται σε μία διαρκή εγρήγορση: μπορεί ή όχι να εμπιστευτεί τα όσα του λένε οι λέξεις; Ας εξετάσουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: Η δίχρονη ή τρίχρονη πριγκίπισσα, η οποία νοιώθει ότι «ήρθε ο καιρός να μεγαλώσει» και γι αυτό ρωτά τους μεγάλους γύρω της ποιος είναι ο καλύτερος τρόπος να το κάνει, στρέφεται σ' ένα ναύαρχο: «πώς είναι καλύτερα να είμαι;», τον ρωτά – «Να είσαι καλή στο κολύμπι» της απαντά εκείνος.



Χωρίς την εικόνα, μία τέτοια απάντηση που προέρχεται από έναν άνθρωπο της θάλασσας και απευθύνεται σε ένα πολύ μικρό παιδί φαίνεται πολύ λογική.

Μαζί με την εικόνα, όμως, η απάντηση αποκτά μια εντελώς διαφορετική διάσταση εφόσον γίνεται ειρωνική.

Ποια στοιχεία της εικόνας πρέπει να λάβει υπόψη του ο αναγνώστης για να κατανοήσει τόσο το νόημα της ίδιας της εικόνας όσο και την ειρωνεία που γεννά η σχέση της με τις λέξεις; Κατ' αρχήν η μύτη του ναύαρχου, προκλητικά μακριά και κόκκινη, θυμίζει στον αναγνώστη τον Πινόκιο και τα ψέματά του. Αν ο αναγνώστης είναι σε θέση να αντιληφθεί τον διακειμενικό υπαινιγμό, τότε θα δει τον ναύαρχο ως μάλλον αφερέγγυο σύμβουλο της μικρής πριγκίπισσας. Από την άλλη, η αντίφαση στην εμφάνιση του ναύαρχου – επίσημη στολή, με χρυσές επωμίδες, εντυπωσιακό καπέλο κ.τ.λ από την μία και σωσίβιο και μπρατσάκια από την άλλη, όπως επίσης και η θέση του μέσα σε μια λεκάνη με νερό και επιπλέοντα βαρκάκια στοχεύει στην γελοιοποίησή του. Ο αναγνώστης, ωστόσο, δεν καλείται απλώς να εκτιμήσει τον κωμικό χαρακτήρα της εικόνας και να γελάσει με την εμφάνιση του ναύαρχου. Καλείται επιπλέον να ξαναδιαβάσει το κείμενο από μία διαφορετική προοπτική και στην ουσία να το αναθεωρήσει. Πρέπει με άλλα λόγια να μπει στην διαδικασία να εξετάσει πώς γίνεται ένας ναύαρχος τόσο φοβισιάρης, ώστε να φορά δύο σωσίβια, και τόσο παιδιαριώδης, ώστε να παίζει με βαρκάκια σε μια λεκάνη, να δίνει τη συγκεκριμένη συμβουλή στην πριγκίπισσα. Αυτό είναι το είδος του νοηματικού κενού στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω. Η συνειδητοποίηση του παράλογου της κατάστασης, και κατ' επέκταση η λειτουργία του κωμικού, είναι το αποτέλεσμα της συμπλήρωσης αυτού του κενού: για τον νεαρό αναγνώστη αυτή η συμπλήρωση απαιτεί μία διανοητική διαδικασία η οποία προϋποθέτει παρατηρητικότητα και κριτική και συνθετική ικανότητα: διότι οφείλει να παρατηρήσει, να αντιπαραβάλλει τα όσα βλέπει με την εμπειρία του ώστε να διακρίνει κατ' αρχήν την κωμικότητά τους, και στη συνέχεια να αντιληφθεί την ειρωνεία που συνδέει κείμενο και εικόνα παρατηρώντας την απόσταση που χωρίζει τις αντίστοιχες πληροφορίες που το κάθε αφηγηματικό μέσο του παρέχει.

Το επόμενο παράδειγμά μας αφορά σε μία ιδιότυπη περίπτωση εικονογραφημένου λόγου για παιδιά - εκείνη ενός εικονογραφημένου ποιήματος. Το συγκεκριμένο ποίημα, που έχει τον τίτλο «Ονειρεύομαι», περιλαμβάνεται στην συλλογή ποιημάτων για παιδιά των Hans & Monique Hagen *Jij bent de liefste* (*Είσαι η πιο γλυκιά*), εικ. Marit Törnqvist (2004) και είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα ύφους και περιεχομένου της συλλογής:

Όταν η νύχτα δεν έχει ακόμη γεράσει,
κι όταν το κρεβάτι μου δεν είναι πια κρύο,
ονειρεύομαι
ότι όλα επιτρέπονται
όλα είναι δυνατά
όλα είναι δικά μου.
Αλλά ένα πράγμα μόνο δεν θέλω.
Ένα μικρό δοχείο για δάκρυα,
Ένα μικρό δοχείο για λύπες¹⁷.

Κλεισμένο μέσα στις τριάντα οχτώ λέξεις του, αυτάρκες, το ποίημα αφήνει τον αναγνώστη αβοήθητο να αποφασίσει ποιος μιλά. Τον αφήνει, ακόμη, ελεύθερο να ταυτιστεί ή να αποστασιοποιηθεί από τον ομιλούντα. Εάν όμως αυτή η ελευθερία σε σχέση με την θέση που ο αναγνώστης λαμβάνει απέναντι στις λέξεις ισχύει για κάθε ποίημα, εδώ πρόκειται για την ιδιαίτερη περίπτωση ενός *εικονογραφημένου* ποιήματος. Καθώς η εικόνα συνδέεται αναγκαστικά με τις λέξεις, το τελικό νόημα του εικονογραφημένου ποιήματος είναι το αποτέλεσμα αυτής της σύνδεσης.

Επιπλέον, η εικόνα είναι το *πρώτο* πράγμα που βλέπει κανείς ανοίγοντας το βιβλίο στην συγκεκριμένη σελίδα. Η «ανάγνωσή» της προηγείται της ανάγνωσης του ποιήματος εφόσον και οι ίδιες οι λέξεις ακουμπούν επάνω της. Αυτό σημαίνει ότι ο αναγνώστης δεν μπορεί να τις διαβάσει, ακόμα κι αν ήθελε, παρακάμπτοντάς την.

Η οπτική εικόνα, όμως, δεν είναι η μόνη που σχετίζεται με το ποίημα. Σε κάθε λογοτεχνικό έργο, και πιο έντονα σ' ένα ποίημα, οι λέξεις ωθούν τον αναγνώστη να δημιουργήσει φανταστικές εικόνες, οπτικές, δηλαδή, παραλληλίες στα συναισθήματα που το ποίημα εκφράζει¹⁸. Κατ' επέκταση, όταν ο αναγνώστης ξεφυλλίζει ένα *εικονογραφημένο* βιβλίο ποίησης, έχει στη διάθεσή του δύο ειδών εικόνες: αυτές που δημιουργούν στο μυαλό του οι λέξεις και αυτές που ζωγράφισε ο εικονογράφος. Η σύμπτωση αυτών των δύο ειδών εικόνων είναι μάλλον αδύνατη εξαιτίας της φύσης του ποιητικού λόγου, «θεμελιώδης αρχή του οποίου είναι ότι οι λέξεις σημαίνουν περισσότερα από αυτά που λένε.»¹⁹. Άρα η συγκεκριμένη εικόνα που συνοδεύει ένα ποίημα είναι απλώς εκείνη που αυτό δημιούργησε στο μυαλό του ζωγράφου και το πιθανότερο είναι να διαφέρει ριζικά από εκείνη που το *ίδιο* ποίημα, εάν διαβάζονταν χωρίς εικονογράφιση, θα δημιουργούσε στο μυαλό του αναγνώστη.

Ας εξετάσουμε το κενό που δημιουργείται στην προκειμένη περίπτωση. Η εικόνα που συνοδεύει το συγκεκριμένο ποίημα, δηλαδή εκείνη που δημιουργήθηκε στο μυαλό της εικονογράφου όταν η ίδια το διάβασε, έχει ένα υποκείμενο, την εικονοποιημένη, δηλαδή, παρουσία του ατόμου που μιλά σε πρώτο πρόσωπο, το οποίο η εικονογράφος, αυθαίρετα, επιλέγει να αποδώσει ως ένα ανήλικο κορίτσι. Τίποτα στις λέξεις του ποιήματος δεν φαίνεται να την υποχρεώνει σε μία τέτοια επιλογή, καθώς τίποτα δεν αφήνει να εννοηθεί ότι μιλά ένα παιδί : καμία απλοϊκότητα στην έκφραση, καμία παραχώρηση στο ύφος. Η φωνή θα μπορούσε κάλλιστα να ανήκει σε έναν ενήλικα. Η εικόνα, επομένως, είναι *μία* εκδοχή των όσων λένε οι λέξεις, η οποία υπαγορεύεται προφανώς από τον σχεδιασμό της συγκεκριμένης έκδοσης η οποία απευθύνεται σε παιδιά. Η εικονογράφος επιλέγει να αναπαραστήσει μία φανταστική σκηνή η οποία, κατά την γνώμη της, αποτυπώνει την υπερβολή και την πολυτέλεια που υποβάλλουν οι λέξεις «όλα είναι δυνατά και όλα είναι δικά μου» με έναν συγκεκριμένο τρόπο: Ο στολισμένος ελέφαντας, η κορώνα που στολίζει την τέντα του και δίνει στην επιβαίνουσα πριγκιπική υπόσταση, η τεράστια τούρτα με τις φράουλες, τα ξένα παιδιά που κοιτάζουν από μακριά ζηλεύοντας, εικονοποιούν, πάντα σύμφωνα με την ενήλικη εικονογράφο, ένα αμάλγαμα παιδικών φαντασιώσεων. Όμως ο στίχος «όλα επιτρέπονται, όλα είναι δυνατά, όλα είναι δικά μου» είναι σαφώς πλατύτερος από την συγκεκριμένη εικόνα. Άλλα πράγματα, άλλες καταστάσεις μπορεί να συλλάβει το μυαλό του αναγνώστη, ανάλογα με την ψυχοσύνθεσή του και τις ανάγκες του. Γι αυτό και το πέρασμα από την εικόνα στον λόγο είναι ένα ξάφνιασμα: προσδοκά κανείς ένα ποίημα για ελέφαντες, ταξίδια και πριγκίπισσες και βρίσκει μία εξομολόγηση γύρω από τα ασαφή «θέλω» του ομιλούντος. Ο αναγνώστης, επομένως, πρέπει στην ουσία να ενεργοποιηθεί ανακαλύπτοντας τον *τρόπο* που συνδέονται τα δύο αυτά εκφραστικά μέσα, συμπληρώνοντας, δηλαδή, το κενό που τα χωρίζει. Παρ' όλο που αυτή είναι μία διαδικασία στην οποίαν ωθείται από τα περισσότερα νεοτερικά εικονοβιβλία, η περίπτωση της εικονογράφησης της ποίησης παρουσιάζει ένα πρόσθετο πρόβλημα καθώς, όπως προ-αναφέραμε, το ποίημα έχει μία πολύ μεγαλύτερη απροσδιοριστία από ένα πεζό κείμενο και επομένως έχει εκ φύσεως μία πολύ πιο χαλαρή σχέση με την εικόνα που συνδυάζεται μ' αυτό. Για να συμπληρώσει το συγκεκριμένο κενό, επομένως, ο αναγνώστης πρέπει να αντιληφθεί ότι αυτό που βλέπει δεν είναι μία λάθος εικόνα

αλλά ότι είναι μία εκδοχή, μία προσέγγιση, μία *ερμηνεία* των λέξεων την οποία του προτείνει η εικονογράφος.

Παρ' ότι η συμπλήρωση του κενού που ανοίγεται μεταξύ της *συγκεκριμένης* εικόνας και των *αφηρημένων* στίχων, δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση, είναι χρήσιμη για ένα παιδί που ξεκινά την «καριέρα» του ως αναγνώστης. Η συνειδητοποίηση ότι αυτή η εικόνα είναι στην ουσία αυθαίρετη είναι ένα μάθημα για το πώς διαβάζεται μία εικονογραφημένη σελίδα, για τις σχέσεις, δηλαδή, που μπορεί να συνδέουν λέξεις και εικόνες. Ένα μάθημα, ακόμη, σχετικά με την λειτουργία της ποίησης και τα περιθώρια ερμηνείας αλλά και ταυτίσεων που αυτή ανοίγει για τον αναγνώστη της.

Συνειδητά αφήσαμε ως τελευταίο το παράδειγμα του *Κόκκινου Βιβλίου* της Μπάρμπαρα Λέμαν (2007) διότι είναι ένα βιβλίο μόνο με εικόνες, χωρίς καθόλου κείμενο, ένα βιβλίο που εκπροσωπεί έκδηλα την σύγχρονη εποχή στην οποία η κουλτούρα της λέξης αντικαθίσταται βαθμιαία από την κουλτούρα της εικόνας.

Για την προσέγγιση ενός εικονογραφημένου βιβλίου χωρίς λόγια χρειάζεται να λάβουμε κατ' αρχήν υπόψη μας την παράμετρο του ανοικτού του χαρακτήρα. Όπως παρατηρεί η Jane Doonan²⁰, επειδή τα βιβλία αυτά δεν έχουν λέξεις, κάνουν μία «ανοικτή έκκληση» προς τους εν δυνάμει αναγνώστες τους: είναι με άλλα λόγια ανοικτά σε αναγνώσεις και ερμηνείες από ένα μεγάλο εύρος αναγνωστών: το κάθε βιβλίο μπορεί, για παράδειγμα, να διαβαστεί από όλα τα μέλη μιας οικογένειας με έναν προσωπικό, από τον καθένα τους, τρόπο και όλοι να μάθουν κάτι από αυτό.

Η πλοκή του συγκεκριμένου βιβλίου είναι απλή: Ένα κορίτσι περπατά σε μια χιονισμένη μεγαλούπολη και βρίσκει, στο δρόμο για το σχολείο, ένα κόκκινο βιβλίο με εικόνες αλλά χωρίς λόγια. Την ίδια στιγμή ένα αγόρι τρέχει στην αμμουδιά ενός τροπικού νησιού και βρίσκει, μισο-παραχωμένο στην άμμο, ένα πανομοιότυπο κόκκινο βιβλίο. Το βιβλίο αυτό γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο οι δυο τους γνωρίζονται και συμπαθιούνται.

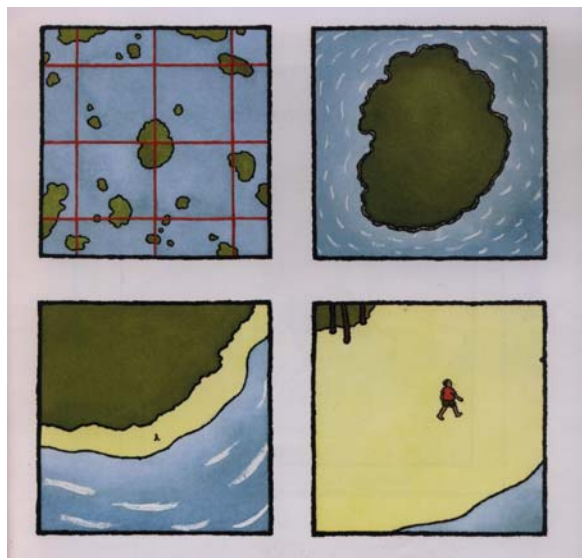


Το κορίτσι φεύγει πετώντας με την βοήθεια μπαλονιών και συναντά τον φίλο της στο νησί του. Καθώς, όμως, εκείνη υψώνεται στον αέρα, το κόκκινο βιβλίο της

πέφτει και κάποιο άλλο παιδί το βρίσκει και το μαζεύει. Η ιστορία, όπως αφήνεται να εννοηθεί, συνεχίζεται.

Το βιβλίο είναι προκλητικό σε διάφορα επίπεδα. Κατ' αρχήν, είναι αυτοαναφορικό: ο νεαρός αναγνώστης πρέπει να συνειδητοποιήσει, ξεφυλλίζοντάς το, ότι όπως οι ήρωες της ιστορίας έτσι κι εκείνος κρατά στα χέρια του ένα κόκκινο βιβλίο. Όπως και των ηρώων, έτσι και το δικό του είναι ένα βιβλίο χωρίς λόγια. Όπως οι ήρωες γνωρίζονται μεταξύ τους, έτσι κι εκείνος γνωρίζει αυτούς τους δύο μέσα από τις εικόνες ενός κόκκινου βιβλίου που γίνεται, στην ουσία, δίοδος ανθρώπινης επικοινωνίας.

Ωστόσο, η πιο μεγάλη πρόκληση του βιβλίου έγκειται στο ότι θέτει τον αναγνώστη του σε έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο από εκείνον που συνήθως εκείνος αναλαμβάνει μπροστά στις σελίδες ενός συμβατικού εικονογραφημένου βιβλίου. Γενικώς στα εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια ο ρόλος του αναγνώστη /θεατή είναι εξαιρετικά κρίσιμος. Όπως παρατηρεί η Anne Rowe, εάν στα λογοτεχνικά κείμενα μιλούμε για εννοούμενο *συγγραφέα* και εννοούμενο *αναγνώστη*, στην περίπτωση των εικονογραφημένων βιβλίων χωρίς λόγια υπεισέρχεται ακόμα μία έννοια, εκείνη του εννοούμενου *αφηγητή*. Διότι, αν προσέξουμε την ώρα που τα ξεφυλλίζουμε, θα παρατηρήσουμε ότι σε αντίθεση με τα συμβατικά εικονογραφημένα βιβλία στα οποία κάποια φωνή αφηγείται με λέξεις και κάποιες εικόνες αναλαμβάνουν να δείξουν τα αφηγούμενα, στα βιβλία χωρίς λέξεις τα δρώμενα φαίνονται, ας το θέσουμε έτσι, να αφηγούνται τον εαυτό τους. Κανείς δεν μιλά. Ωστόσο, τα δρώμενα *αποκτούν* φωνή: εκείνη του αναγνώστη/αφηγητή²¹. Στην πραγματικότητα, βέβαια, δεν πρέπει να μας διαφεύγει, *υπάρχει* αφηγητής: είναι ο εικονογράφος ο οποίος ζωγράφισε με συγκεκριμένο τρόπο τις συγκεκριμένες εικόνες, ο οποίος κατευθύνει την ιστορία επιλέγοντας μία συγκεκριμένη αλληλουχία εικόνων, ο οποίος επιλέγει την οπτική γωνία από την οποία μας καλεί να κοιτάζουμε τα δρώμενα²². Στο βιβλίο που εξετάζουμε, η παρουσία της εικονογράφου γίνεται ιδιαίτερα ευδιάκριτη όταν χρησιμοποιεί την τεχνική του ζουμ. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σελίδα η οποία είναι σπασμένη σε τέσσερα καρέ και δείχνει πώς το κορίτσι βρίσκει το αγόρι στην άλλη άκρη της γης, ζουμάροντας με το βλέμμα της στον χάρτη και εστιάζοντας στο τέλος στο αγόρι που περπατά στην άμμο.



Η εικονογράφος ωθεί τον αναγνώστη να ταυτισθεί με το βλέμμα εκείνης και να παρακολουθήσει στην ουσία αυτήν την διαδικασία του ματιού καθώς αυτό σε τέσσερις φάσεις φέρνει πιο κοντά (zooming in) τη μορφή του αγοριού. Με αυτόν τον τρόπο «ακούγεται», τρόπον τινά, η φωνή της καθώς αφηγείται στον αναγνώστη πώς το κορίτσι εντόπισε στον χάρτη το αγόρι που διάβαζε ένα κόκκινο βιβλίο ίδιο με το δικό της. Ωστόσο, παρά τέτοιου είδους παρεμβάσεις, οι οποίες αφήνουν να διαφανεί ο ρόλος της εικονογράφου ως αφηγήτριας, ακριβώς επειδή η ιστορία λέγεται με εικόνες, η αφηγήτρια παραμένει άορατη και την υποκαθιστά ο αναγνώστης, ο οποίος και αρθρώνει τις φωνές που αναδύονται, τρόπον τινά, από τις συνεχόμενες εικόνες. Στην ουσία, επομένως, ο κάθε αναγνώστης αναπλάθει το εννοούμενο κείμενο το οποίο η εικονογράφος έχει μετατρέψει σε εικόνες και γι αυτό δεν το χρειάζεται πια.

Το πιο σημαντικό στοιχείο σχετικά με τα εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια είναι ότι, όπως παρατηρεί η Rowe, αυτό το νέο «κείμενο» αναπλάθεται κάθε φορά στη γλώσσα που μιλά ο εκάστοτε αναγνώστης, και, κατ' επέκταση, διαποτίζεται με τις ιδέες και τις αντιλήψεις εκείνου, πράγμα που σημαίνει ότι ο αναγνώστης βιβλίων χωρίς λόγια έχει πολύ μεγαλύτερη ελευθερία από τον αναγνώστη συμβατικών βιβλίων. Σημαίνει ακόμη ότι στα βιβλία χωρίς λόγια το εννοούμενο κείμενο μπορεί να αναπλασθεί με διαφορετικούς τρόπους ακριβώς επειδή το κενό μεταξύ της αφήγησης και της ερμηνείας έχει σχεδόν εξαφανιστεί: ο ίδιος [αναγνώστης] αφηγείται και ο ίδιος ταυτοχρόνως ερμηνεύει ή, μάλλον, ερμηνεύει και αφηγείται ταυτοχρόνως²³. Το εάν, επομένως, η ιστορία του *Κόκκινου Βιβλίου* προσληφθεί ως μία ιστορία για την ανθρώπινη επικοινωνία ή για την χωρίς σύνορα φιλία, ή για την πρωτοβουλία και την τόλμη που απαιτείται ώστε να συναντηθούν και να αγαπηθούν δύο άνθρωποι ή ακόμη για τις συμπτώσεις που συχνά οδηγούν σε ένα θαυμαστό αποτέλεσμα, η πρόσληψη δεν εξαρτάται τόσο από το ίδιο το βιβλίο αλλά από την ερμηνεία /αφήγηση του αναγνώστη του. Ίσως, τελικά, ο ρόλος του αναγνώστη /αφηγητή στα εικονογραφημένα βιβλία χωρίς λόγια περιγράφεται καλύτερα αν παρομοιασθεί με τον ρόλο του προφορικού αφηγητή ιστοριών, ο οποίος έχει μεν στα χέρια του μία δεδομένη πλοκή αλλά έχει ταυτόχρονα την ελευθερία για παρεκτροπές, για την εξερεύνηση νέων διαδρομών και νέων πεδίων²⁴. Επομένως, θα καταλήγαμε, η πρωτοβουλία και η ενεργητικότητα του αναγνώστη πραγματώνεται με τον πιο ουσιαστικό αλλά και τον πιο έκδηλο τρόπο σε βιβλία όπως αυτό.

Με τα ενδεικτικά παραδείγματα που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω επιδιώξαμε να δείξουμε μερικούς μόνο από τους πολλούς και διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι σύγχρονοι δημιουργοί εικονογραφημένων βιβλίων επιτυγχάνουν να ενεργοποιήσουν το αναγνωστικό κοινό τους. Επιλέγοντας συμπληρωματικές, εναντιωματικές ή και αντιθετικές σχέσεις μεταξύ λέξεων και εικόνων και δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο κενά στην νοηματική τους σύνδεση, τέτοια βιβλία καλούν τους νεαρούς αναγνώστες τους να τα συμπληρώσουν συγκροτώντας έτσι οι ίδιοι το σύνθετο νόημα της κάθε μίας από τις σελίδες τους. Ή, εναλλακτικά, καταργώντας τις λέξεις δίνουν στους αναγνώστες τους την μοναδική ευκαιρία να αναλάβουν τον ζωτικό ρόλο του αφηγητή της εικονογραφημένης ιστορίας. Με αυτές τους τις επιλογές δημιουργούν, πιστεύουμε, μία αισιόδοξη προοπτική για τη λογοτεχνία για παιδιά. Διότι ενθαρρύνοντάς τα τελευταία να συμμετέχουν στην συγκρότηση των νοημάτων των κειμένων που διαβάζουν τα απομακρύνουν από τις παραδοσιακού τύπου αναγνώσεις με τις οποίες εισέπρατταν απλώς παθητικά τα προκατασκευασμένα νοήματα που οι ενήλικες δημιουργοί είχαν διαμορφώσει γι αυτά. Τέτοια ανοικτά και προκλητικά για την σκέψη και την φαντασία εικονογραφημένα βιβλία επιτρέπουν στα παιδιά όχι μόνο να αξιοποιούν τις

δυνατότητες των κειμένων και των εικόνων, αλλά επίσης να καλλιεργούν και τις δικές τους ικανότητες. Τους βοηθούν, εντέλει, να αποκτήσουν συν τον χρόνο την πολύτιμη ωριμότητα του αναγνώστη ο οποίος μπορεί να σταθεί κριτικά απέναντι στο έργο που διαβάζει.

Πέραν, ωστόσο, της αναγνωστικής ωριμότητας η λειτουργία τέτοιων «ανοικτών» εικονογραφημένων βιβλίων είναι πολύτιμη για ένα παιδί-αναγνώστη, υπό μία ευρύτερη έννοια. Διότι ισχύει και για τα βιβλία με εικόνες ό,τι, κατά την Αναγνωστοπούλου, ισχύει για τα «ανοικτά» κείμενα χωρίς εικόνες: «[τα κείμενα] που απευθύνονται στον μικρό αναγνώστη», υποστηρίζει, «και προκαλούν την ικανότητά του να επινοήσει, να σκεφτεί, να δημιουργήσει, να αρθρώσει λόγο, τον βοηθούν να βγει από την κατάσταση του «infans», δηλαδή τον βοηθούν να μεγαλώσει και να ωριμάσει. Είναι κείμενα που τον βοηθούν να πλεύσει στο συμβολικό και την αλληγορία, στην πραγματικότητα και το όνειρο, στο πραγματικό και το φαντασιακό, στους πραγματικούς ανθρώπους και τον κόσμο τους και στους επινοημένους ήρωες και τις πράξεις τους²⁵.



Ελληνική και από μετάφραση

- Αναγνωστοπούλου, Δ., «Η πλεύση διδασκόντων και διδασκομένων στις σελίδες των λογοτεχνικών βιβλίων: όροι και προϋποθέσεις», στο Καλογήρου, Τ., Λαλαγιάννη, Κ., επιμ., *Η Λογοτεχνία στο Σχολείο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές εφαρμογές στην Προτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 2005, σ. 43-52.
- Γιαννικοπούλου, Α., «Από την “κινέζα κούκλα” στα “88 ντολμαδάκια” και τα “33 ρουμπίνια”»: η λογική των υπερκειμένων στον παράλογο κόσμο των παραμυθιακών κειμένων», στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Keimena*, τ. 6 (Σεπτέμβριος 2007), <http://keimena.ece.uth.gr>
- Λέμαν, Μπάρμπαρα, *Το Κόκκινο Βιβλίο*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007 (2004).
- Οικονομίδου, Α. «Το παιδί πίσω απ’ τις λέξεις: ο εννοούμενος αναγνώστης και η ιδεολογική λειτουργία του», στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Διαδρομές*, τ. 93 (Άνοιξη 2009), σ. 12-29, <http://www.psichogios.gr/diadromes>
- Πολίτης, Δ., «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η «Συναλλακτική θεωρία» της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11 (1996), σ. 21-33.
- Σαμαρά, Ζ., *Προοπτικές του Κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987.
- Φώκιαλη, Ε., «Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στο σύγχρονο ψηφιακό περιβάλλον», ηλεκτρονικό περιοδικό *keimena*, τ.10, (Ιανουάριος 2010), <http://keimena.ece.uth.gr>

Ξενόγλωσση

- Doonan, J., «Into the Dangerous World: “We Are All in the Dumps with Jack and Guy” by Maurice Sendak», *Signal*, v. 75, September, 1994.
- Economidou, Anastasia, «Greek Picturebooks in a Process of Change: Towards the Construction of an Energetic Reader», στο Atkins, L., Dalrymple, M., Thiel, L., επιμ., *An Invitation to Explore: New International Perspectives in Children’s Literature*, Lichfield, Staffordshire, Pied Piper Publishing, 2008, σσ. 42-60.
- Hagen, Monique & Hans, *Jij bent de liefste*, εκκ. Törnqvist, Marit, Amsterdam, Querido, 2004.
- Hollindale, P., *Signs of Childhood in Children’s Books*, Thimble Press, 1997.
- Iser, W., *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974.

- Lewis, D. «The constructedness of texts: picture-books and the metafiction» in Egoff, S., Stubbs, G., Ashley, R. and Sutton, W., eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, σ. 259-275
- Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks*, London, Routledge Farmer, 2001.
- Nikolajeva, M. and Scott, C. *How Picturebooks Work*, New York/London, Routledge, 2006.
- Mckee, David, *I Hate My Teddy Bear*, London, Andersen Press, 1996 (1982).
- Meek, M., *How Texts Teach what Readers Learn*, Stroud, Exeter, 1988.
- Nodelman, P., *Words about Pictures: the Narrative Art of Children's Picture Books*, London, The University of Georgia Press, 1988.
- Nodelman, P., *The Pleasures of Children's Literature*, New York, Longman, 1996.
- Ross, Tony, *I Want to Be*, London, Harper Collins, 2001 (1993).
- Rowe, A., «Voices Off: Reading Wordless Picturebooks» στο Styles, M., Bearne, E. and Watson, V., eds., *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*, London, Cassell, 1996, σ. 219-234.
- Suleiman, S. «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism», στο Suleiman, S. and Crossman, I., επιμ., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Oxford, Princeton University Press, 1980, σ. 3-45.



1. Δες το: Πολίτης, Δ., «Ο Ρόλος του Αναγνώστη και η «Συναλλακτική θεωρία» της L. M. Rosenblatt», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 11 (1996), σ. 21-33.
2. Ενδεικτικά αναφέρουμε το *Η Γυναίκα του Γάλλου Ανθρωπολόγου* του John Fowles και το *Αν Μια Νύχτα του Χειμώνα Ένας Ταξιδιώτης...* του Italo Calvino.
3. Δες ενδεικτικά τις απόψεις των Margaret Meek (1988) και Peter Hollindale (1997).
4. Δες το Lewis, D. «The constructedness of texts: picture-books and the metafiction» in Egoff, S., Stubbs, G., Ashley, R. and Sutton, W., eds., *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, σ. 259-275.
5. Δες τις σχετικές απόψεις του David Lewis στο: Lewis, D., *Reading Contemporary Picturebooks*, London, Routledge Farmer, 2001, σ. 55.
6. Για τους έλληνες εικονογράφους δεν θα υποστηρίξαμε ότι πρόκειται για «κυρίαρχη τάση». Ωστόσο, όπως έχουμε διαπιστώσει και παλαιότερα, υπάρχει τα τελευταία χρόνια μία αργή αλλά σταθερή κίνηση προς πιο πειραματικές σχέσεις λόγου /εικόνας και στα ελληνικά εικονοβιβλία.
7. Χρησιμοποιούμε τους όρους με την έννοια που τους προσδίδουν οι Nikolajeva και Scott στο έργο τους: Nikolajeva, M. and Scott, C. *How Picturebooks Work*, New York/London, Routledge, 2006. Συμμετρικές σχέσεις μεταξύ εικόνας και λόγου έχουμε όταν υπάρχει μία σχετική ισοδυναμία στις πληροφορίες που μεταδίδουν, ενώ αντιθετικές είναι οι σχέσεις όπου υπάρχει διάσταση.
8. Δες το Φώκιαλη Ε., «Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στο σύγχρονο ψηφιακό περιβάλλον», ηλεκτρονικό περιοδικό keimena, τ. 10. Ιανουάριος 2010, <http://keimena.ece.uth.gr> και το Γιαννικοπούλου, Α., «Από την “κινέζα κούκλα” στα “88 ντολμαδάκια” και τα “33 ρουμπίνια”: η λογική των υπερκειμένων στον παράλογο κόσμο των παραμυθιακών κειμένων», ηλεκτρονικό περιοδικό keimena, τ. 6 (Σεπτέμβριος 2007), <http://keimena.ece.uth.gr>
9. Γιαννικοπούλου, *ibid.*
10. Γιαννικοπούλου, Α., *ibid.*, Οικονομίδου, Α., Οικονομίδου, Α., «Το παιδί πίσω απ' τις λέξεις: ο εννοούμενος αναγνώστης και η ιδεολογική λειτουργία του», στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Διαδρομές*, τ. 93 (Άνοιξη 2009), σ. 12-29, <http://www.psichogios.gr/diadromes>, Φώκιαλη, Ε., «Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο στο σύγχρονο ψηφιακό περιβάλλον», ηλεκτρονικό περιοδικό keimena, τ. 10, (Ιανουάριος 2010), <http://keimena.ece.uth.gr>
11. Αναλυτικά για τις σχετικές απόψεις του Iser δες το: Iser, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and

- London, The John Hopkins University Press, 1974 αλλά και το άρθρο: Suleiman, S. «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism», στο Suleiman, S. and Crossman, I., επιμ., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Oxford, Princeton University Press, 1980, σ. 3-45.
12. Δες στο Suleiman, S. and Crossman, I., *ibid.*, σ. 24.
 13. Δες το: Economidou, Anastasia, «Greek Picturebooks in a Process of Change: Towards the Construction of an Energetic Reader», στο Atkins, L., Dalrymple, M., Thiel, L., επιμ., *An Invitation to Explore: New International Perspectives in Children's Literature*, Lichfield, Staffordshire, Pied Piper Publishing, 2008.
 14. Για την «υπερβολή» (excess) και για τα άλλα χαρακτηριστικά αυτού που ο Lewis ονομάζει «μετα-μυθοπλαστικό» εικονογραφημένο βιβλίο, δες: Lewis, D. «The constructedness of texts: picture-books and the metafiction» in Egoff, S., Stubbs, G., Ashley, R. and Sutton, W., edits., *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, σ. 259-275.
 15. *Ibid.*, σ. 274.
 16. Για μία αναλυτική παρουσίαση των ειδών ειρωνείας που αναπτύσσονται μεταξύ λέξεων και εικόνων στα εικονογραφημένα βιβλία, δες το σχετικό κεφάλαιο στο Nodelman, P., *Words about Pictures: the Narrative Art of Children's Picture Books*, London, The University of Georgia Press, 1988.
 17. Η μεταφραστική απόπειρα είναι δική μας.
 18. Δες στο Nodelman, P., *The Pleasures of Children's Literature*, New York, Longman, 1996, σ. 202, 203.
 19. Σαμαρά, Ζ., *Προοπτικές του Κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987, σ. 17.
 20. Δες το Doonan, J., «Into the Dangerous World: "We Are All in the Dumps with Jack and Guy" by Maurice Sendak», *Signal*, v. 75, September, 1994.
 21. Δες το Rowe, A., «Voices Off: Reading Wordless Picturebooks» στο Styles, M., Bearne, E. and Watson, V., edits., *Voices Off: Texts, Contexts and Readers*, London, Cassell, 1996, σ. 219-234.
 22. *Ibid.*, σ. 232.
 23. *Ibid.*, σ. 232.
 24. *Ibid.*
 25. Αναγνωστοπούλου, Δ., «Η πλεύση διδασκόντων και διδασκομένων στις σελίδες των λογοτεχνικών βιβλίων: όροι και προϋποθέσεις», στο Καλογήρου, Τ., Λαλαγιάννη, Κ., επιμ., *Η Λογοτεχνία στο Σχολείο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και διδακτικές εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 2005, σ. 5.

ΜΑΡΙΤΑ ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ*

**ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΓΟΡΙΩΝ
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΜΠΟΥΛΩΤΗ**

Τα τελευταία χρόνια είναι εμφανής μια στροφή σε θέματα που αφορούν στο ανδρικό φύλο και στην ανδρική ταυτότητα, με αποτέλεσμα αφενός την εμφάνιση μιας πληθώρας θεωρητικών κειμένων και ερευνών που προσπαθούν να απαντήσουν στο ερώτημα «γιατί αυτή η έντονη ενασχόληση με τα αγόρια» αλλά και να διερευνήσουν την από πολλούς προβαλλόμενη «αγορίστικη κρίση»¹, αφετέρου την αύξηση στον αριθμό των μελετών σχετικά με τις αναπαραστάσεις του ανδρισμού στη λογοτεχνία για παιδιά και εφήβους. Αρκετές από τις μελέτες αυτές εστιάζουν στην πατριαρχική ιδεολογία που διαποτίζει πολλά από τα κείμενα², και στην αναπαραγωγή ή την ανατροπή των συμβατικών κατασκευών του ανδρισμού. Αν και η διαπίστωση είναι ότι ένας μικρός αριθμός κειμένων προκαλεί παρόμοιες συμβατικές κατασκευές³, σε αντίθεση με πολύ περισσότερα κείμενα που μας δείχνουν πώς τα αγόρια μαθαίνουν να αναζητούν το δρόμο τους μέσα σε αυτές τις κατασκευές, οι Nodelman⁴ και Stephens⁵ υποστηρίζουν ότι τα τελευταία χρόνια υπάρχει μια τάση απόδοσης του ανδρισμού μέσα από ανδρικούς χαρακτήρες που είναι πιο ευαίσθητοι και λιγότερο επιθετικοί, περισσότερο ευάλωτοι συναισθηματικά και με μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τους άλλους ως αποτέλεσμα της αλλαγής των κοινωνικών στάσεων απέναντι στον ανδρισμό. Με παρόμοιες εκφάνσεις ανδρισμού θα ασχοληθώ και εγώ στη συνέχεια· ειδικότερα, με την ανδρική ταυτότητα σε κείμενα του Χρήστου Μπουλώτη. Αυτό που έστρεψε το ενδιαφέρον μου στην περίπτωση του συγκεκριμένου συγγραφέα είναι ότι παρότι στα κείμενά του το φύλο δεν αποτελεί το κέντρο εστίασης του ενδιαφέροντός του⁶, η απεικόνιση των ανδρικών και αγορίστικων χαρακτήρων γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προβάλλονται νέες, εναλλακτικές έμφυλες ταυτότητες - γεγονός που έχει επισημάνει με ιδιαίτερα εύστοχες παρατηρήσεις η Α. Οικονομίδου, το έργο της οποίας για τον Μπουλώτη αποτέλεσε την αφορμή και την αφετηρία για το συγκεκριμένο κείμενο⁷.

Τα κείμενα του Μπουλώτη, είτε πρόκειται για ιστορίες που εκτυλίσσονται στην εποχή μας συνιστώντας μια σύζευξη ρεαλιστικού και φανταστικού, είτε για ιστορίες που κωδικοποιούν ειδολογικές συμβάσεις παραμυθιών μετασχηματίζοντάς τες ή εκμεταλλεύονται αρχετυπικά μοτίβα, οικοδομούν τους αγορίστικους χαρακτήρες προικίζοντάς τους με θάρρος, ενεργητικότητα, αναπτυγμένο αίσθημα πρωτοβουλίας, με ανεξάρτητο πνεύμα και τάση στην

* Επίκουρη Καθηγήτρια, Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στο Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, έγραψε το *Σε αναζήτηση της σημασίας Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία* (2005) και συνεπιμελήθηκε με τη Ρ. Τσοκαλίδου τον τόμο, *Θέματα ταυτότητας στους Έλληνες της διασποράς Γλώσσα και Λογοτεχνία* (2005).

περιπέτεια και ταυτόχρονα με ευαισθησία, συναισθηματισμό, καλλιτεχνικές τάσεις. Χωρίς να παρουσιάζονται ως ιδανικά παιδιά, μοιάζουν να διακατέχονται από μια έμφυτη ρομαντική αθωότητα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την κοσμοαντίληψη των μεγάλων επιπλέον, έχουν τη δυνατότητα θέασης και αντίληψης μιας πραγματικότητας αθέατης πλέον για τους μεγάλους και, σε κάθε περίπτωση, συγκροτούν μια πηγή πνευματικής και ηθικής δύναμης η οποία προσφέρει στο συγγραφέα την αφορμή για την ανάδειξη χαρακτήρων, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των οποίων είναι η φαντασία και το ενδιαφέρον για τους άλλους. Είναι αρκετό όμως το γεγονός αυτό, το ότι δεν προικίζονται δηλαδή μόνο με ό,τι προσδιορίζει τον παραδοσιακό ανδρισμό⁸, για να θεωρήσουμε «ότι τα αγόρια του Μπουλώτη είναι ακόμη πιο εκκεντρικά στο πλαίσιο ενός παραδοσιακού ανδρισμού, διότι δεν διακρίνει κανείς σ' αυτά σχεδόν κανένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τελευταίου»⁹; Επειδή συμφωνώ με την άποψη ότι η αναμόρφωση των ιδιοτήτων των ανδρικών προσώπων δεν συνιστά μια ικανοποιητική αλλαγή όσο η αναμόρφωση αυτή δεν έχει ως αποτέλεσμα και μια αλλαγή κατεύθυνσης στις σχέσεις εξουσίας μεταξύ των προσώπων ή δεν επιφέρει μεταβολές στη συνοχή της ιστορίας και στην κατάληξή της¹⁰, θα προσεγγίσω στη συνέχεια απεικονίσεις αγοριών σε κείμενα του Μπουλώτη θέτοντας ως άξονα προβληματισμού μου την ικανότητα ανάληψης δράσης εκ μέρους των αγοριών. Αντιμετωπίζοντας την ικανότητα ανάληψης δράσης, επειδή τα κείμενα του Μπουλώτη μας οδηγούν στην κατεύθυνση αυτή, μέσα από μια φιλελεύθερη ουμανιστική προοπτική ως μια ατομική ικανότητα για συνεχιζόμενη και εποικοδομητική δράση, ως ικανότητα του ανθρώπου να ενεργήσει με τα λόγια ή/και τις πράξεις του ως αυτόνομο άτομο έτσι ώστε να επιφέρει ένα επιθυμητό αποτέλεσμα¹¹, θα ασχοληθώ με τη συγκεκριμένη ικανότητα των πρωταγωνιστών του Μπουλώτη αλλά και με την έλλειψή της, προσπαθώντας να δώ κατά πόσον αυτή επηρεάζει τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται στα κείμενα. Αντιμετωπίζοντας όμως την ικανότητα ανάληψης δράσης και σε μια ικανότητα «κοινωνικο-πολιτισμικά διαμεσολαβημένη»¹², θα διερευνήσω αν και με ποιον τρόπο η ηλικία και η έμφυλη ταυτότητα των προσώπων επηρεάζει τη συγκεκριμένη τους διάσταση, τα πρόσωπα ως υποκείμενα δράσης δηλαδή, και τα χαρακτηριστικά της.

Ξεκινώντας από αυτό το τελευταίο ζήτημα, πώς δηλαδή τα αγόρια γίνονται υποκείμενα δράσης μέσα στην κοινωνική τάξη πραγμάτων και τι είδους πρωτοβουλίες αναλαμβάνουν, θεωρώ πως το *Αγόρι που ζωγράφιζε καλικάντζαρους*¹³ μπορεί να προσφέρει ενδιαφέροντα στοιχεία. Όσον αφορά τον μικρό πρωταγωνιστή του κειμένου, ο οποίος ενσαρκώνει με τον καλύτερο τρόπο τη ρομαντική άποψη του συγγραφέα για την παιδική ηλικία ως πεμπτουσία της δύναμης της φαντασίας, η αίσθηση πλήξης αλλά και σχετικής απομόνωσης που αισθάνεται στην αρχή της ιστορίας εξυπηρετεί ένα συγκεκριμένο στόχο, αφού σε συνδυασμό με τη ζωνρή φαντασία του του δίνουν τη αφορμή και ταυτόχρονα την ώθηση ανάληψης μιας αποστολής που θα του δώσει τη δυνατότητα να περιπλανηθεί πέρα από τα όρια του 'πραγματικού', καθημερινού του κόσμου, να αναρωτηθεί για τα όρια πραγματικού/φανταστικού και να διερευνήσει μια διαφορετική, εσώτερη πτυχή του εαυτού του μέσα από την περιπέτεια αναζήτησης των καλικάντζαρων. Η φαντασία του θα τον κάνει να φύγει από τον κόσμο της καθημερινότητάς του, να εκφραστεί δημιουργικά μέσω της ζωγραφικής, να αναλάβει πρωτοβουλίες δράσης και να δημιουργήσει διαπροσωπικές σχέσεις με ιδιαίτερες περιπτώσεις μεγάλων, ανδρών και γυναικών. Οι χαρακτήρες του Μπουλώτη συγκροτούν συχνά το δίπολο «μεγάλοι και νέοι/παιδιά», με τους μεγάλους, όταν δεν πρόκειται για τους μεγάλους-παιδιά στους οποίους θα

αναφερθώ αμέσως μετά, να συγκροτούν τον αρνητικό πόλο¹⁴. Στο *Αγόρι που ζωγράφιζε καλικάντζαρους* οι στερεοτυπικά παρουσιασμένοι γονείς (με τη μητέρα να κάνει δουλειές, ενώ ο πατέρας διαβάζει εφημερίδα) βρίσκονται βυθισμένοι στις δικές τους ασχολίες, ανίκανοι να ικανοποιήσουν τις βαθύτερες ανάγκες του γιού τους. Από την άλλη πλευρά, όμως, στο κείμενο αυτό κάνουν εμφανή την παρουσία τους και εκείνοι από τους μεγάλους οι οποίοι παίζουν με τη συμπεριφορά και την προσωπικότητά τους καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του μικρού αγοριού, και συμβάλλουν στην αναπτυσσόμενη εκ μέρους του επίγνωση ότι αποτελεί υποκείμενο δράσης. Από αυτούς μαθαίνει να εκτιμά τη δύναμη της δημιουργικής φαντασίας αλλά και της τέχνης, αφού είναι όλοι τους καλλιτέχνες που απεικονίζουν εκφάνσεις μιας μη-συμβατικής όψης της ώριμης ηλικίας, έτσι όπως είναι ντυμένοι περίεργα, δραστηριοποιούνται τη νύχτα, έχουν εργασίες και δραστηριότητες που δεν συμβαδίζουν με τα καθιερωμένα, δρουν με στόχο τον εξωραϊσμό της θλιβερής πραγματικότητας¹⁵.

Ο συγγραφέας αξιοποιώντας και προβάλλοντας τη γνωστή αναλογία μεταξύ παιδιού και καλλιτέχνη στη βάση της κοινής και στους δύο δημιουργικής φαντασίας¹⁶, αυτό που θέλει να προσφέρει μέσω της ανθρώπινης φαντασίας ως «κατά μία έννοια θεϊκής ικανότητας, ικανής να αναδημιουργήσει στοιχεία της γύρω πραγματικότητας»¹⁷, αλλά και του φανταστικού στοιχείου ως ενός από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά των αφηγήσεών του¹⁸, είναι ένας εναλλακτικός, ποιητικός ίσως και σε οποιαδήποτε περίπτωση ελπιδοφόρος, τρόπος θέασης και αντιμετώπισης της ζωής και του κόσμου. Πρόκειται για μια φαντασία δημιουργική, το ελεύθερο παιχνίδι της οποίας μπορεί να θεωρηθεί ως η πιο προνομιούχα έκφραση της ανθρώπινης ελευθερίας¹⁹ αλλά και της ανθρώπινης κυριαρχίας, υπό την έννοια ότι μέσα στο πλαίσιο των τεχνητών παραδείσων που με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται το αδύνατο γίνεται δυνατό. Με τον τρόπο αυτό όμως ο Μάρκος αλλά και όλοι οι άλλοι μικροί πρωταγωνιστές κειμένων του Μπουλώτη οι οποίοι συνιστούν ενσάρκωση της δημιουργικής φαντασίας που ωθεί σε δράση²⁰, απομακρύνονται από την παραδοσιακή έννοια του παιδιού ως υποκειμένου στην εξουσία των μεγάλων. Καθώς δε τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού στα οποία δρουν οι μικροί πρωταγωνιστές του Μπουλώτη παραμένουν εσαεί σε μια κατάσταση ασάφειας, δεν αμφισβητείται σε καμία περίπτωση η δύναμη της φαντασίας ως μέσου μεταμόρφωσης της πραγματικότητας. Σ' αυτή τη νέα πραγματικότητα όχι μόνο η ικανότητα δράσης μπορεί να πάρει άλλες μορφές (αφού θεμελιώνεται στη δημιουργικότητα, τη φαντασία και τη μη-προβλεψιμότητα των ατόμων και της δράσης τους), αλλά και οι έμφυλοι ρόλοι και συμπεριφορές φαίνεται πως δεν υφίστανται πλέον. Ας μην ξεχνάμε ότι σε αντίθεση με τους γονείς του Μάρκου, οι σύντροφοι της φανταστικής αναζήτησης μοιάζουν να μην υπακούν σε έμφυλα στερεότυπα, αφού η Ρίνα, η γριά ρακοσυλλέτρια, διαθέτει τις μεγαλύτερες ικανότητες σε φυσικό επίπεδο και είναι πιο τολμηρή σε σχέση με τους άνδρες. Ακόμη όμως και εάν υιοθετήσουμε την παραδοσιακή άποψη σύμφωνα με την οποία το θηλυκό εξισώνεται με τη φαντασία και το συναίσθημα, οι συγγραφικές επιλογές, έτσι όπως φέρνουν στο επίκεντρο τη φαντασία και το συναίσθημα, εκφράζουν μια νοοτροπία και οπτική την οποία δεν θα χαρακτήριζα βέβαια 'γυναικεία' αλλά ενδεικτική μιας διάθεσης αναθεώρησης των έμφυλων στερεοτύπων. Σε ανάλογες διαπιστώσεις με οδηγούν και κείμενα, όπως *Ο Κλέφτης των καρπουζιών*²¹ και *Ο Τομ Τιριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δυο*²².

Στον *Κλέφτη των καρπουζιών* και στο *Ο Τομ Τιριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δυο*, δύο κείμενα με τυπική ηρωική δομή, τα αγόρια που πρωταγωνιστούν μοιράζονται αρκετά χαρακτηριστικά με τους παραδοσιακούς

ήρωες. Στον *Κλέφτη των καρπουζιών* ο ήρωας, ο δεκάχρονος γιος του φούρναρη, ακολουθώντας τα πρότυπα των ηρώων των παραμυθιακών αφηγήσεων οι οποίοι ενσαρκώνουν την τελείωση του εαυτού, πρέπει να επιδείξει χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν σε ένα άτομο-πρότυπο: είναι θαρραλέος, άφοβος, με έντονο το αίσθημα ευθύνης όσον αφορά τις υποχρεώσεις που αναλαμβάνει και το συλλογικό καλό. Στοιχεία δύναμης και ανεξαρτησίας χαρακτηρίζουν και τον Τομ Τιριτόμ που δεν διστάζει να αντιταχθεί στον παραλογισμό των μεγάλων, ο οποίος έχει ως συνέπεια τη διαιώνιση του χωρισμού της πόλης του στα δύο· είναι πεισματάρης, άφοβος, όπως και πρέπει να είναι για να υλοποιήσει το σχέδιό του. Ταυτόχρονα όμως τα αγόρια-πρωταγωνιστές συνιστούν και ένα παράδειγμα εναλλακτικής ηρωικής δράσης, αφού η αφηγηματική στρατηγική στοχεύει στην προβολή όχι του συμβατικού ηρωικού ανδρισμού αλλά της σημασίας της εσωτερικής ζωής του συναισθήματος.

Στους ηρωικούς μύθους του παρελθόντος η ουσία του ανδρισμού του ήρωα έγκειται στην επιβεβαίωση του ελέγχου απέναντι στον εαυτό του, στο περιβάλλον του και στον κόσμο του. Ο αυτοέλεγχος του ήρωα είναι ένας αγώνας με στόχο την καταπίεση των συναισθημάτων του και της φαντασίας του, αφού η παράδοση σε αυτά θα σήμαινε την ήττα του από τον εχθρό, εξωτερικό και εσωτερικό²³. Στον *Κλέφτη των καρπουζιών* όμως ο ήρωας είναι ευαίσθητος, συναισθηματικός, καρτερικός, με ενδιαφέρον και αφοσίωση απέναντι στο φίλο του, τον κλέφτη των καρπουζιών, ο οποίος του γεννά διαρκώς συναισθήματα στα οποία δεν φοβάται να αφηθεί. Το ενδιαφέρον δε είναι ότι εξ αρχής θεωρεί ότι θα καταφέρει τον άθλο όχι με τη φυσική του ρώμη ή την εξυπνάδα αλλά με την «αέρινη μουσική του» (σ. 12) και όντως το «αχνό χαμόγελο και η μουσική του» (σ. 28) θα αποδειχθεί ότι είναι το ξόρκι που θα λύσει τα μάγια και θα φέρει πίσω τα παιδιά, το χαμόγελο και τη χαρά στη Χώρα του Μαγεμένου Χαμόγελου. Ο Τομ Τιριτόμ από την άλλη, ανήκει σε εκείνη την κατηγορία ηρώων οι οποίοι διαθέτουν ευθύς εξ αρχής και κατά θαυμαστό τρόπο την ικανότητα να ξεχωρίσουν από το σύνολο και αυτή είναι όχι η φυσική δύναμη ή η επινοητικότητα αλλά η φωνή: μόνο αυτός μπορεί να μιλά, ενώ όλοι οι άλλοι είχαν χάσει τη φωνή τους μετά από τον παράλογο χωρισμό της πόλης τους στα δύο.

Αγόρια όπως αυτά όταν αποφασίζουν να καταστούν υποκείμενα της δράσης, δεν προβάλλουν χαρακτηριστικά του παραδοσιακού ανδρισμού όπως είναι η φυσική δύναμη, η διάθεση κυριαρχίας, η ανταγωνιστικότητα. Επιπλέον, δεν επιζητούν τη δύναμη ή την εξουσία, αλλά το συλλογικό καλό και την ανατροπή καταστάσεων που δεν τους ικανοποιούν, ενώ η πεποίθηση ότι θα φέρουν σε πέρας ό,τι έχουν αναλάβει έχει άμεση σχέση όχι τόσο ή όχι μόνο με την αποφασιστικότητα, το θάρρος ή το ανεξάρτητο πνεύμα τους αλλά και με εναλλακτικούς τρόπους δράσης που ανάγονται σε ένα γενικότερο δημιουργικό υπόστρωμα που τους χαρακτηρίζει, αφού αυτό που τους διακρίνει είναι η αυτο-έκφραση (μέσα από τη μουσική αλλά και το λόγο). Καθώς λοιπόν είναι θαρραλέα, τολμηρά, έχουν αυτεπίγνωση και ταυτόχρονα είναι ευαίσθητα και δημιουργικά, συγκροτούν ένα συνδυασμό στοιχείων στο πλαίσιο του οποίου μια ιδανική μορφή του παραδοσιακού ανδρισμού εμπλουτίζεται και με τα στοιχεία μιας νέας ευαισθησίας, αυτής που χαρακτηρίζει τα «αγόρια της νέας εποχής»²⁴, ή εκφάνσεις του σύγχρονου ηγεμονικού ανδρισμού, των ανδρών που είναι πιο ευαίσθητοι, συναισθηματικά εκφραστικοί, στοργικοί χωρίς όμως και να χάνουν την πρώτη θέση στην έμφυλη τάξη πραγμάτων²⁵; Για να απαντήσω στο ερώτημα αυτό, θα σταθώ στην παρουσία προσώπων – ενός ανδρικού (στον *Κλέφτη των καρπουζιών*) και ενός γυναικείου προσώπου (στον *Τομ Τιριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δύο*) – που είναι ενδεικτικά της αφηγηματικής πρόθεσης ανάδειξης

της σημασίας διαπροσωπικών σχέσεων που δεν χαρακτηρίζονται από άνισες σχέσεις εξουσίας ως προϋπόθεση για την επίτευξη της δράσης.

Στον *Κλέφτη των καρπουζιών* ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει καταρχάς η αφηγηματική κατασκευή του «ωραίου κλέφτη» ως νεαρού άνδρα, κατασκευή που στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην εξωτερική του εμφάνιση, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτή η εμφάνιση εγγράφεται στην ιδεολογία του κειμένου. Η ομορφιά του γίνεται από την πρώτη στιγμή αντικείμενο παρατήρησης, και η σημασία αυτής της ομορφιάς ως αντικειμένου θέασης δεν συνιστά μόνο, όπως συνήθως συμβαίνει, έναν ενδείκτη του χαρακτήρα αλλά και ένα σημείο που γεννά και πολλά επιπλέον νοήματα. Για να γίνω πιο σαφής, αν και ο ρόλος του στην ιστορία είναι καταλυτικός αφού αυτός είναι ο κλέφτης των θαυμαστών καρπουζιών που πρέπει να συλληφθεί, η σημασία του στη συνέχεια έγκειται περισσότερο σε αυτό που είναι και όχι σε αυτό που κάνει. Η αφηγηματική εμμονή στο όμορφο παρουσιαστικό του και την θλιμμένη προσωπικότητα που αιχμαλωτίζει – ας μην ξεχνάμε ότι η θλίψη του επενεργεί τόσο έντονα στην ψυχή του μικρού γιού του φούρναρη, ώστε αυτός να αποφασίσει να θυσιαστεί για να μάθει το μυστικό του – τον καθιστά το ανδρικό αντίστοιχο των ωραίων και ευάλωτων γυναικείων προσώπων στα παραμύθια, αυτών που γοητεύουν με τη φυσική ομορφιά, την καλοσύνη αλλά και την παθητικότητά τους· γιατί ο ωραίος κλέφτης μπορεί να φαίνεται ότι διαθέτει την ανδρική ιδιότητα εγκατάλειψης της ιδιωτικής σφαίρας και ανάληψης δράσης (κλέβοντας τα καρπούζια), αυτό όμως δεν σημαίνει και ότι δεν χαρακτηρίζεται από μια ουσιαστική αδυναμία επίλυσης των προβλημάτων του, αφού η κλοπή συνιστά απλώς και μόνο έναν τρόπο προσωπικής τέρψης και φυγής από ό,τι συνιστά το πρόβλημα, δικό του και του λαού του. Το σημείο-κλειδί πάντως του κειμένου αυτού είναι ότι τη λύση δεν την προσφέρει ένας παραδοσιακού τύπου ηρωισμός, θεμελιωμένος στη φυσική ρώμη ή την επινοητικότητα, αλλά η μετασχηματιστική δύναμη του συναισθήματος, την οποία διαθέτουν και τα δύο ανδρικά πρόσωπα – το ένα ως πομπός και το άλλο ως δέκτης. Και αν η συνειδητή απόφαση του ενός να θυσιαστεί τον ανυψώνει στο ηθικό πεδίο, στο υλικό πεδίο είναι εμφανές πως και τα δύο αυτά ανδρικά πρόσωπα επιβραβεύονται, δείχνοντάς μας ότι σε αυτή τη σύγχρονη εκδοχή ηρωικού παραμυθιού οι ήρωες επιτυγχάνουν όχι μόνο επειδή αναλαμβάνουν δράση, επειδή ενεργούν, αλλά και επειδή είναι αυτό που είναι· κρίνονται θετικά όχι από την ικανότητά τους να ξεπερνούν τα εμπόδια αλλά και από την εμφάνισή τους ή από την έμφυτη καλοσύνη και γλυκύτητα.

Μέσω αυτών των εναλλακτικών, όσον αφορά το συγκεκριμένο είδος κειμένου, εκδοχών ανδρικής υποκειμενικότητας ο συγγραφέας καταρρίπτει την έννοια του ενός, ενιαίου ανδρικού υποκειμένου. Στην προσπάθειά του όμως να αντιμετωπίσει τις κοινωνικές σχέσεις πέραν των έμφυλων στερεοτύπων σημαντικό ρόλο παίζει και η ανασηματοδότηση του ανδρισμού και της θηλυκότητας στον *Τομ Τριτόμ*, έτσι ώστε να μην εμφανίζονται ως αλληλοσυνδεόμενες και αντιθετικές σχέσεις²⁶. Ας μην ξεχνάμε ότι η Μαρία στο κείμενο αυτό παίζει έναν ρόλο εξίσου σημαντικό με αυτόν του Τομ όσον αφορά τη συμφιλιώση και τη συνένωση των συμπολιτών τους: μπορεί να παίρνει από αυτόν ως δώρο το ταμπούρλο που θα την κάνει να αναλάβει δράση, διαθέτει όμως τη βούληση να ενεργήσει για το συλλογικό καλό σε αντίθεση με ό,τι πρεσβεύει ο κόσμος των μεγάλων, ενώ θεμελιώδη ρόλο παίζει και στην κινητοποίηση των ανθρώπων για την ανεύρεση του Τομ. Αν προσθέσουμε δε στα παραπάνω ότι και στο κείμενο αυτό το σημαντικότερο ρόλο παίζουν τα συναισθήματα, η μετασχηματιστική δύναμη των οποίων θα προσφέρει και στην περίπτωση αυτή τη λύση (με τους ανθρώπους της πόλης να ενώνονται για να βρουν τον Τομ και εξαιτίας αυτού του

γεγονότος να ανακτούν τη φωνή τους), αντιλαμβανόμαστε ότι κείμενα όπως αυτά μας δείχνουν ότι η συμπεριφορά είναι έμφυλη μόνο επειδή και μόνο όταν λαμβάνει χώρα σε μια έμφυλη τάξη πραγμάτων που τη νοηματοδοτεί ως έμφυλη²⁷.

Στη βάση όσων είπαμε έως τώρα φαίνεται ότι για τον Μπουλώτη οι ανδρικοί χαρακτήρες όχι μόνον είναι δυνατόν να εκφράσουν μια γκάμα συναισθημάτων και δεξιοτήτων που υπερβαίνουν τα περιοριστικά όρια που θέτουν τα έμφυλα στερεότυπα, γεγονός που οδηγεί στη δημιουργία πολύ πιο αρεστών εναλλακτικών εκφάνσεων ανδρισμού στο έργο του, αλλά και μετέχουν σε δίκτυα διαπροσωπικών σχέσεων και σε αφηγηματικά προγράμματα δράσης τα οποία δεν θεμελιώνονται σε άνισες σχέσεις εξουσίας. Με τον τρόπο αυτό κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με την θεωρητικό του ανδρισμού R. W. Connell που θεωρεί ότι αυτό που έχει σημασία είναι όχι η απάλειψη αλλά η ανασύνθεση των πολιτισμικών χαρακτηριστικών του κοινωνικού φύλου²⁸, έτσι ώστε τα θετικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, αυτά που παραδοσιακά κατηγοριοποιούνται ως γυναικεία ή ανδρικά, να καταστούν χαρακτηριστικά του καθενός και της καθεμίας. Κάτι ανάλογο επιτυγχάνεται με την αφηγηματική προβολή του ηγεμονικού ανδρισμού ως κατασκευής²⁹. Τι συμβαίνει όμως με ένα κείμενο όπως οι *Δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες και ο κουρδιστός λύκος*³⁰, στο οποίο ο Μπουλώτης παρουσιάζει την εναλλακτική εκδοχή του ανδρισμού ως κατασκευή; Αν και το συγκεκριμένο κείμενο δεν παρουσιάζει εικόνες αγοριών, θα ολοκληρώσω την αναφορά μου στο έργο του Μπουλώτη με μια σύντομη αναφορά σε αυτό, επειδή ο ιδιαίτερα ενδιαφέρων τρόπος προσέγγισης των ανδρικών και γυναικείων υποκειμενοτήτων μου προσφέρει την αφορμή να προσεγγίσω από μια διαφορετική διάσταση το ζήτημα της ανθρώπινης δράσης.

Αν συμφωνήσουμε ότι το παραμύθι της Κοκκινোসκουφίτσας, στην ιστορική του εξέλιξη³¹, εστιάζει στην τιθάσευση του σώματος και τη χαλιναγωγήση των φυσικών ενστίκτων, στον έλεγχο δηλαδή της εσωτερικής γυναικείας φύσης³², η μετα-αφήγηση του Μπουλώτη μοιάζει, σε ένα πρώτο επίπεδο, να στοχεύει στην ανατροπή παρωχημένων έμφυλων αναπαραστάσεων. Σε αντίθεση με την κλασική εικόνα της γλυκιάς, υπάκουης ηρωίδας, στο κείμενο του Μπουλώτη οι Κοκκινোসκουφίτσες είναι άτακτες, ανυπάκουες, πεισματάρες, επινοητικές, «ζιζάνια» (6). Επιπλέον, οι Κοκκινোসκουφίτσες δεν είναι αθώες και άπειρες, δεν θα έπρεπε να είναι, άλλωστε, αφού γνωρίζουν την περιπέτεια της μητέρας τους, της αυθεντικής Κοκκινোসκουφίτσας. Ζηλεύουν όμως τη φήμη της και θέλοντας να αναβιώσουν την περιπέτεια με τους δικούς τους όρους παραγγέλνουν στην Κίνα έναν κουρδιστό λύκο που είναι ιδιαίτερα έξυπνος. Πέραν του γνωστού μοτίβου αντιζηλίας μητέρας-κόρης, γενικότερα του μοτίβου της γυναικείας αντιζηλίας³³, στην επιθυμία των κοριτσιών της Κοκκινোসκουφίτσας εγγράφεται η, αναπόφευκτη καθώς φαίνεται, τάση της κάθε νέας γενιάς κοριτσιών να βιώσουν, παρά τις μητρικές-οικογενειακές επιταγές, την περιπέτεια γνωριμίας με τη σεξουαλικότητα, στην προκειμένη περίπτωση, βέβαια, με μια σεξουαλικότητα, ο επικίνδυνος χαρακτήρας της οποίας θεωρείται ότι βρίσκεται υπό τον απόλυτο έλεγχό τους. Θεωρώντας λοιπόν ότι θα ζήσουν την περιπέτεια εκ του ασφαλούς, αφού ο ανταγωνιστής τους είναι τεχνητός, δημιούργημα της σύγχρονης τεχνολογίας, δεν τον φοβούνται. Το λάθος τους είναι ότι δεν έχουν υπολογίσει την ύπαρξη και ενός πραγματικού κακού λύκου, ανιψιού του λύκου του παραμυθιού που θέλει να εκδικηθεί για το παρελθόν. Η αρσενική αρπακτικότητα, η αρσενική σεξουαλική επικινδυνότητα που εμφανίζεται σύμφυτη με τη φύση, κάνει και τώρα αισθητή την παρουσία της σαν ένα βασικό ένστικτο το οποίο δεν είναι δυνατόν να ελεγχθεί ή να εξαφανισθεί κάτω από τις επιταγές του πολιτισμού. Όσον αφορά δε την εξέλιξη της συγκεκριμένης ιστορίας, το ενδιαφέρον είναι ότι ο συγγραφέας δεν ακολουθεί

την τάση των άλλων σύγχρονων φεμινιστικών μετα-αφηγήσεων της Κοκκίνοσκουφίτσας³⁴ και εξακολουθεί να στηρίζεται για τη λύση του προβλήματος στην παρουσία ενός χαρακτήρα-προστάτη των κοριτσιών, εκμεταλλεόμενος όμως την αναδιπλασιασμένη φιγούρα του λύκου για να μας καταστήσει αφενός εμφανή τη διπλή φύση των πραγμάτων (φύση/πολιτισμός, καλό/κακό), αφεντέρου τη διπλή φύση του καθενός από εμάς και φυσικά και των ανδρών : άγρια και εκδικητική, έξυπνη και προστατευτική. Μόνο που η θετική εκδοχή δεν είναι αυθεντική, όπως άλλωστε μη-αυθεντικές είναι και οι κόρες της Κοκκίνοσκουφίτσας οι οποίες υπ' αυτή την έννοια συνιστούν το γυναικείο αντίστοιχό του· και οι δύο είναι δημιουργήματα Λόγων – με τον λύκο δημιουργήματα της τεχνολογίας να παραπέμπει στο σύγχρονο εναλλακτικό άνδρα ως απόρροια της αλλαγής των σύγχρονων κοινωνικών στάσεων απέναντι στον ανδρισμό και των ποικίλων Λόγων οι οποίοι προσπαθούν να τον επιβάλουν ως εξελιγμένη και επιθυμητή μορφή ανδρισμού.

Στις εκδοχές της Κοκκίνοσκουφίτσας από τον Περρώ και τους αδελφούς Γκριμ, άνδρες καθορίζουν τα γυναικεία όρια – είτε αυτό σημαίνει ότι ο λύκος τιμωρεί την περιέργεια του κοριτσιού είτε ότι ο κυνηγός σώζει αυτήν και τη γιαγιά της – και η πρωταγωνίστρια είτε διασώζεται είτε όχι βρίσκεται έγκλειστη στο τέλος της ιστορίας: στην κοιλιά του λύκου για τον Περρώ, εντός του σπιτιού της για τους Γκριμ³⁵. Στην προκειμένη περίπτωση η παράδοση μοιάζει να ανατρέπεται, όχι όμως ολοκληρωτικά. Τα όρια των κοριτσιών της Κοκκίνοσκουφίτσας φαίνεται πως τίθενται από τις ίδιες, αφού:

Οι έξι έμειναν ανύπαντρες και αφοσιώθηκαν με πάθος στη ζωγραφική, δηλαδή ζωγράφιζαν σ' όλη τους τη ζωή την περιπέτειά τους με τον κακό λύκο και τον κουρδιστό, αφού δεν περίμεναν πια να τους συμβεί τίποτα πιο συναρπαστικό. [...] Οι άλλες τέσσερις Κοκκίνοσκουφίτσες έφυγαν σε χώρα μακρινή για να συναντήσουν τον ξενιτεμένο τους μπαμπά, που πολύ τον είχαν πεθυμήσει. Οι δυο απ' αυτές σπούδασαν μαγειρική. Οι άλλες δύο πιάνο. Παντρεύτηκαν κι έκαναν από δυο αγόρια που τα ονόμασαν Κοκκίνοσκουφούληδες. Οι δύο μικρότερες πήγαν στην Κίνα κι έμαθαν την τέχνη των κουρδιστών παιχνιδιών κοντά στον φημισμένο μάστορα της Σαγκάης. Κατασκεύαζαν όμως αποκλειστικά κουρδιστές Κοκκίνοσκουφίτσες που έμοιαζαν αληθινές. Κι έγιναν ξακουστές κι αυτές. Άγνωστο αν παντρεύτηκαν κι αν έκαναν παιδιά. (σ. 30)

Από την άλλη πλευρά όμως, ο πανέξυπνος κουρδιστός λύκος αρνήθηκε να μπει στο μουσείο και προτίμησε να μείνει ελεύθερος «για να φυλάει τα άμυαλα κοριτσάκια απ' τις κακοτοπιές» (σ. 30). Αν συνδυάσουμε δε το γεγονός αυτό με την τελική αναφορά στην αυθεντική Κοκκίνοσκουφίτσα, η οποία εμφανίζεται να νιώθει την ανάγκη να έρχεται κατά καιρούς σε επαφή με την άγρια, φυσική, πλευρά του εαυτού της βγαίνοντας στο δάσος για να συναντήσει όμως και αυτή όχι τον αυθεντικό αλλά τον κουρδιστό λύκο, το κείμενο μοιάζει να αναδεικνύει και ταυτόχρονα να ναρκοθετεί τη γυναικεία επιθυμία και την εκ μέρους των γυναικών κατάκτηση της ελευθερίας να βιώνουν με τον τρόπο που αυτές επιλέγουν την επιθυμία – αφού από ό,τι φαίνεται αυτό που επιθυμεί η σύγχρονη γυναίκα είναι ένας άνδρας ο οποίος μόνο κατ' επίφαση, εξωτερικά και σε επίπεδο εμφάνισης, διατηρεί την άγρια, πρωτόγονη και επικίνδυνη πλευρά του.

Κείμενα, όπως αυτό όμως, τα οποία αντιμετωπίζουν με κριτική διάθεση όχι μόνο το προκείμενο στο οποίο στηρίζονται αλλά και τις ιδεολογικές ανατροπές του, έρχονται να μας θέσουν αντιμέτωπους με το ενδεχόμενο ακύρωσης κάθε ουσιαστικής έννοιας ελευθερίας, ελεύθερης βούλησης και επιλογής, εξαιτίας της καθυπόταξης των προσώπων σε ποικίλους λόγους και ιδεολογίες που περιχαράκωνουν διαμορφωνόντάς το, μεταξύ άλλων, και το κοινωνικό φύλο³⁶. Οι

λύκοι μπορεί να είναι δύο (όπως και οι Κοκκινোসκουφίτσες δώδεκα), αυτό δεν σημαίνει όμως και ότι μέσω της αποσταθεροποίησης του δεδομένου του ενιαίου ανδρισμού εξάιρεται και η πολλαπλότητα των σύγχρονων ανδρισμών· αντιθέτως, η κειμενική κατασκευή των χαρακτήρων και της πλοκής φαίνεται να θέλει να μας επιστήσει την προσοχή απέναντι στην πλασματική, πεποιημένη, μη αυθεντική εκδοχή της σύγχρονης πραγματικότητας και την τεχνητή ταυτότητα, γυναικεία και ανδρική: ο σύγχρονος κόσμος είναι ο τόπος της ψευδαίσθησης και σ' αυτό το πλαίσιο, στο οποίο η ταυτότητα δεν είναι για όλους μια ελεύθερη επιλογή, μοιάζει να οικοδομείται και η ανδρική υποκειμενικότητα - με τη γυναικεία επιθυμία να παραπαίει μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης. Αν θυμηθούμε δε και τα προηγούμενα κείμενα του Μπουλώτη, στα οποία οι εναλλακτικές μορφές ανδρισμού αναδύονται σε ένα πλαίσιο εννοιολόγησης της ατομικής υποκειμενικότητας που θεμελιώνεται στη Δυτική ουμανιστική παράδοση, προωθώντας τη φαντασία και την καλλιέργειά της, την απόδοση αξίας στις αλτρουιστικές διαπροσωπικές κοινωνικές και προσωπικές σχέσεις³⁷ αλλά και στην ατομική ανάληψη δράσης ως δυνατότητας του ατόμου να δρα ανεξαρτήτως κοινωνικών περιορισμών, καταλαβαίνουμε ότι για τον συγγραφέα αυτό που έχει σημασία είναι οι ήρωές του να διαθέτουν τη δυνατότητα να οικοδομήσουν μια αίσθηση του εαυτού ως υποκειμένου μιας δράσης που εμφορείται από συναισθηματισμό και φαντασία και στοχεύει στις μη ανταγωνιστικές εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας και στο ενδιαφέρον για τους άλλους, σε μια προσπάθεια να εμπλουτίσει με μια πιο ουσιαστική διάσταση την πραγματικότητα, αρνούμενος να αποδεχθεί τους περιορισμούς και τις ελλείψεις της.



1. Αρκετά από τα σχετικά βιβλία προβάλλουν την άποψη ότι ο ανδρισμός είναι το κλειδί για την κατανόηση της αγορίστικης ηλικίας αλλά και της κρίσης η οποία, για πολλούς, ταλανίζει τους σύγχρονους άνδρες και τα αγόρια. Οι περισσότεροι από τους μελετητές αναφέρονται στους τρόπους με τους οποίους τα αγόρια κοινωνικοποιούνται από τα πρώτα παιδικά τους χρόνια έτσι ώστε να συμμορφωθούν με την κανονιστική αντίληψη του τι σημαίνει να είσαι άνδρας, με ένα ιδανικό ανδρισμού που περιορίζει τη συναισθηματική τους ανάπτυξη και τον τρόπο με τον οποίο έρχονται σε επαφή με τους άλλους. Βλ. σχετικά W. Pollack, *Real boys: Rescuing our sons from the myths of boyhood*, New York, Random House, 1998 και D. Kindlon, & M. Thompson, *Raising Cain: Protecting the emotional life of boys*, New York, Ballantine Books, 1999. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Stephens, πολλά αγόρια σαστίζουν από την πραγματικότητα γύρω τους εξαιτίας της αναντιστοιχίας ανάμεσα στις καθημερινές τους εμπειρίες και την ανάγκη συμμόρφωσης με την πιο επιθυμητή ή προνομιακή έκφανση του ανδρισμού. Το πρόβλημα για τα αγόρια, τόσο στην πραγματικότητα όσο και στη μυθοπλασία, είναι ότι αυτή η κυρίαρχη έκφανση μοιάζει να προτείνει σχήματα συμπεριφοράς και να επιμένει στη συμμόρφωσή τους με αυτά, να εξομοιώνει την ανάληψη δράσης με τον ηγεμονικό ανδρισμό και να καταδεικνύει ότι για τα αγόρια μια τέτοια ανάληψη δράσης είναι απατηλή (J. Stephens, «Preface», στο J. Stephens (επιμ.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York, Routledge, 2002, σ. ix-x).
2. P. Hollindale, «Ideology and the Children's Book», *Signal* 55 (1988), σ. 3-22.
3. Σύμφωνα με την Bereska, η οποία μελέτησε τη δομή του ανδρισμού σε εφηβικά μυθιστορήματα για αγόρια από το 1940 έως το 1990, στο πλαίσιο αυτών των πενήντα χρόνων τα συστατικά στοιχεία του ανδρισμού (και, κατά συνέπεια, και ο σχετικός με αυτόν Λόγος) παραμένουν στατικά και αναλλοίωτα. (T. Bereska, «The Changing Boys' World in the 20th Century: Reality and «Fiction», *The Journal of Men's Studies*, 11.2 (2003), σ. 157-174).

4. P. Nodelman, «Making Boys Appear: The Masculinity of Children's Fiction», στο J. Stephens (επιμ.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ό.π., σ. 1-14.
5. J. Stephens, «Preface», σ. ix-xiv.
6. Σύμφωνα με την Α. Οικονομίδου, στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία για παιδιά ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις κειμένων που αναπαράγουν ακραία στερεοτυπικές έμφυλες ταυτότητες. Από την άλλη πλευρά, εξίσου ασυνήθεις είναι οι περιπτώσεις λογοτεχνικών κειμένων που εστιάζουν στο φύλο ως κύριο θέμα τους και στρατεύονται κατά των έμφυλων στερεοτύπων – γεγονός που, για την Οικονομίδου, είναι αποτέλεσμα της περιόδου του μετα-φεμινισμού που διάγουμε. Σχετικά λίγα είναι τα κείμενα που κατασκευάζουν, όχι όμως με μαχητικό τρόπο, εναλλακτικές ή ακόμα και ανατρεπτικές έμφυλες αναπαραστάσεις – είτε επειδή αυτές θεωρούνται δεδομένες είτε επειδή οι συγγραφείς είναι απρόθυμοι να το κάνουν θέμα. (Α. Οικονομίδου, «Τελικά, τα αγόρια κλαίνε; Έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες: μία πρώτη προσέγγιση», *Κείμενα 1* (2004), σ. 1-2).
7. Βλ. Α. Οικονομίδου, «Τελικά, τα αγόρια κλαίνε; Έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες: μία πρώτη προσέγγιση», ό.π., σ. 1-10, και Α. Economidou, «Representations of masculinity in Greek literature for young readers: signs of hopeful changes» στο V. Joosen & K. Vloeberghs (επιμ.), *Changing Concepts of Childhood and Children's Literature*, Newcastle, Cambridge Scholar Press, σ. 30-41.
8. Οι μελετητές που εστιάζουν την προσοχή τους στις κατασκευές του ανδρισμού, κοινωνικές και λογοτεχνικές, φαίνεται να συμφωνούν ότι ο ανδρισμός χαρακτηρίζεται παραδοσιακά από την δύναμη, την ανθεκτικότητα, την ανεξαρτησία, την ενεργητικότητα, την επιθετικότητα, τη βία, την έλλειψη συναισθηματισμού, την ανταγωνιστικότητα, τη λογική, την επιθυμία εξουσίας και την ικανότητα του άνδρα να χρησιμοποιήσει τη δύναμή του για να επιτύχει το σεβασμό και τη δύναμη ή, με δυο λόγια, από ό,τι θεωρείται ότι δεν προσιδιάζει στο γυναικείο. Για το θέμα αυτό βλ. J. Stephens, «Gender, genre and children's literature,» *Signal*, 79 (1996), σ. 17-30, R.W. Connell, *The Men and the Boys*, St. Leonards, Alien & Unwin, 2000, J. Stephens, «Preface», σ. ix-xiv, B. Pennell, «Redeeming Masculinity at the End of the Second Millennium: Narrative Reconfigurations of Masculinity in Children's Fiction», στο J. Stephens (επιμ.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ό.π., σ. 55-77.
9. Α. Οικονομίδου, «Τελικά, τα αγόρια κλαίνε; Έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες: μία πρώτη προσέγγιση», ό.π., σ. 7.
10. Βλ. B. Pennell, «Redeeming Masculinity at the End of the Second Millennium: Narrative Reconfigurations of Masculinity in Children's Fiction», ό.π., σ. 61.
11. Η έννοια της ανθρώπινης δράσης (agency) συνεπάγεται ένα ενεργό υποκείμενο, κάποιον που επιθυμεί, κάνει σχέδια και κυρίως υλοποιεί ενέργειες, αφού δεν αφορά κατ' αρχάς την πρόθεση να κάνω κάτι αλλά την ικανότητα να το υλοποιήσω (A. Giddens, *The Constitution of Society Introduction of the Theory of Structuration*, Berkeley, University of California Press, 1984, σ. 9). Η συγκεκριμένη έννοια φέρει τα ίχνη της δυτικής αντίληψης περί κοινωνικού δράστη, σύμφωνα με την οποία το άτομο συνιστά τον τόπο της κοινωνικής δράσης σε παραδόσεις που εστιάζουν στην ατομική ελευθερία (J. W. Meyer, & R. L. Jepperson, «The 'Actors' of Modern Society: The Cultural Construction of Social Agency.» *Sociological Theory* 18, 1(2000), σ. 100–20).
12. L. M. Ahearn, «Language and Agency», *Annual Review of Anthropology*, 30 (2001), σ. 112.
13. Χ. Μπουλώτης, *Το Αγόρι που ζωγράφισε καλικάντζαρους*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004.
14. Να αναφέρω, περιοριζόμενη μόνο σε κείμενα με τα οποία ασχολούμαι στην προκειμένη περίπτωση, ότι στον *Κλέφτη καρπουζιών* οι μεγάλοι είτε είναι φορείς μιας εξουσίας αδύναμης να επιλύσει προβλήματα (άρχοντας) είτε δειλοί (λαός) ή φορείς του κακού και της δυστυχίας (Μάγος), ενώ στο *Ο Τομ Τριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δυο* είναι υπεύθυνοι για τη διαιώνιση του χωρισμού της πόλης τους στα δύο.
15. Για τους συγκεκριμένους χαρακτήρες βλ. όσα γράφει ο ίδιος ο Χ. Μπουλώτης στο Χ. Μπουλώτης, «Το κοριτσάκι με τα σπύρτα στην Ομόνοια», *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, 25-12-2004.

16. Για τη διασύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και του παιδικού παιχνιδιού στη βάση της ενεργού ονειροπόλησης βλ. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée: la création littéraire et le rêve éveillé*, Paris, coll. «Idées», Gallimard, 1973, σ. 70.
17. K. Filmer, *Scepticism and hope in twentieth century fantasy literature*, Bowling Green, OH, Popular Press, 1992, σ. 138.
18. Στα κείμενα του Μπουλώτη η αφηγηματική τεχνική στοχεύει στην ενσωμάτωση των υπερφυσικών/φανταστικών στοιχείων στην καθημερινή πραγματικότητα. Πιο συγκεκριμένα, οι χαρακτήρες δεν ψάχνουν να βρουν κάποια φυσική εξήγηση για το υπερφυσικό, ενώ ο αφηγητής ποτέ δεν δείχνει έκπληξη ή κρίνει την αληθοφάνεια των γεγονότων ή την αυθεντικότητα της κοσμοαντίληψης που εκφράζεται από τους πλασματικούς χαρακτήρες – κάτι που σύμφωνα με την Chanady (A. B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved vs. Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985, σ. 23 και 30) χαρακτηρίζει τα έργα του μαγικού ρεαλισμού· το αποτέλεσμα είναι το μαγικό και το πραγματικό να συνταιριάζονται αρμονικά, δημιουργώντας μία εικόνα αληθοφάνειας. Για τη μίξη πραγματικού και φανταστικού στο έργο του Μπουλώτη βλ. και Τ. Καλογήρου, «Παράδοση και μεταμυθοπλασία στο έργο του Χρήστου Μπουλώτη», στο Ε. Αυδίκος (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1996, σ. 457-468, Α. Οικονομίδου, «Τελικά, τα αγόρια κλαίει; Έμφυλες ταυτότητες στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες: μία πρώτη προσέγγιση», ό.π., σ. 1-10, και J. Kalogirou & S. Chatzidimitriou-Paraschou, «The Collateral Damages of War: Radical Transformations of Hans Christian Andersen's *The Little Match Girl*», στο *Contemporary Children's Literature, 31st IBBY Congress*, Copenhagen, September 2008 [<http://www.ibby.org/index.php?id=918>].
19. R. Kearney, *The wake of imagination: toward a postmodern culture*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1988, σ. 174.
20. Αναφέρομαι και σε άλλους μικρούς πρωταγωνιστές, αφού εναλλακτικές, πιο γοητευτικές πραγματικότητες μέσα από την τέχνη δημιουργούν τα παιδιά και σε πολλά άλλα κείμενα του Μπουλώτη. Να αναφερθώ ενδεικτικά στην *Πόλη με το ουράνιο τόξο*, κείμενο στο οποίο τα παιδιά όταν θυμώνουν για την ασχήμια της πόλης τους, στην απόφασή τους να την αλλάξουν αλλά και στην υλοποίηση της απόφασής τους έχουν σαν όπλο τους τη ζωγραφική, αλλά και στο *Ο Κύριος Αύριο-Βράδυ* στο οποίο ο μικρός Ιάσωνας κληρονομώντας την τέχνη του ονειρομαγειρέματος από τον ηλικιωμένο κύριο Ευρυβιάδη, αφού είχε ήδη επιδείξει με την απόφασή του να γίνει καταγραφέας ονείρων ότι κατέχει εκείνη την ιδιότητα που τον καθιστά κατάλληλο για παρόμοια πνευματικού τύπου δράση, θα συνεχίσει να ομορφαίνει με ωραία όνειρα τον ύπνο των παιδιών.
21. Χ. Μπουλώτης, *Ο Κλέφτης των καρπουζιών*, Αθήνα, Πατάκης, 2003.
22. Χ. Μπουλώτης, *Ο Τομ Τιριτόμ και η πολιτεία που ήταν χωρισμένη στα δυο*, Αθήνα, Πατάκης, 1999.
23. M. Hourihan, *Deconstructing the hero: literary theory and children's literature*, London, New York, Routledge, 1997, σ. 68.
24. Σύμφωνα με τον Stephens (J. Stephens, «A page just waiting to be written on: masculinity schemata and the dynamics of subjective agency in junior fiction» στο J. Stephens (επιμ.), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ό.π., σ. 38-54) το πλούσιο ρεπερτόριο ανδρισμών που είναι δυνατόν να ανακαλύψουμε στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία οργανώνεται συνήθως στο πλαίσιο τριών σχημάτων: το αγόρι της παλαιάς εποχής, το αγόρι της νέας εποχής και το αγόρι της μαμάς. Το αγόρι της νέας εποχής διαρρηγνύει τη διχοτομία μεταξύ αρσενικού και μη-αρσενικού, αφού παρουσιάζεται σε αντίθεση τόσο με το αγόρι της παλαιάς εποχής (το παιδί που είναι είτε επιθετικό και με αυτοπεποίθηση που απορρέει από τη σωματική του δύναμη είτε κακομαθημένο και με ενδιαφέρον μόνο για τον εαυτό του) όσο και με το αγόρι της μαμάς (το χαϊδεμένο, ιδιαίτερα από τη μητέρα του παιδί, που θεωρείται ότι δεν έχει ανδρική συμπεριφορά). Το αγόρι της νέας εποχής είναι ευαίσθητο, δημιουργικό και αν και μπορεί να μη διαθέτει φυσική ρώμη, είναι προικισμένο με ηθικό σθένος και αλτρουισμό που το κάνουν να δρα με θαρραλέο τρόπο. Αυτό που, σύμφωνα με τον Stephens, το κάνει αρεστό στους συνομηλικούς του είναι ότι στη διάρκεια της αφήγησης ο ανδρισμός του ορίζεται ως η κατάκτηση ή ανακάλυψη ενός στοιχείου αυτεπίγνωσης που το κάνει να αναλαμβάνει την ευθύνη της ζωής του αλλά και σημαντικές κοινωνικές υποχρεώσεις. Με άλλα λόγια, το αγόρι της νέας εποχής δείχνει δείγματα μιας δράσης που θεμελιώνεται σε επιλογές που

- χαρακτηρίζονται από ενδιαφέρον για τους άλλους και αφοσίωση σ' αυτούς, γι' αυτό και μπορεί να ενεργεί χωρίς ιδιοτέλεια. Επιπλέον, καθώς το αγόρι της νέας εποχής και η αυτεπίγνωσή του το οδηγούν να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο ο Λόγος διαμορφώνει τον κόσμο και, συνεπώς, να συνειδητοποιήσει ότι η δημιουργικότητα είναι μια μορφή δράσης, η εκ μέρους του δημιουργική παραγωγή (ως γραπτό, φαντασία κλπ.) παρουσιάζεται ως μια μορφή δράσης που συντελεί στη διαμόρφωση του εαυτού.
25. Σύμφωνα με τον Beynon, άνδρες που είναι στοργικοί, ευαίσθητοι και εκφραστικοί αλλά διατηρούν και την εξουσία στην έμφυλη τάξη πραγμάτων συγκροτούν το σύγχρονο ηγεμονικό ανδρισμό (new-manism) (J. Beynon, *Masculinities and Culture*, Philadelphia, Open University Press, 2002, σ. 17).
 26. Σύμφωνα με την Connell, ο ανδρισμός και η θηλυκότητα ως πολιτισμική αντίθεση και ως έννοιες κοινωνικά οριοθετημένες είναι εγγενώς σχεσιακές, έχουν νόημα η μία σε σχέση με την άλλη – και αυτό ισχύει ανεξάρτητα από την αλλαγή του περιεχομένου της οριοθέτησης σε διαφορετικές κοινωνίες και περιόδους της ιστορίας (R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, σ. 44).
 27. Η R. W. Connell (ό.π.) αντιμετωπίζει ως έμφυλες πρακτικές ή πρακτικές που οικοδομούν έμφυλες ταυτότητες τις δραστηριότητες εκείνες που προσφέρονται (πολιτισμικά, κοινωνικά, αφηγηματικά, λεκτικά κλπ.) στους ανθρώπους για να τις υποδυθούν σε καταστάσεις που έρχονται σε συμφωνία ή που αντίκεινται με τον / στον έμφυλο θεσμό. Οι πρακτικές αυτές είναι εν δυνάμει ενέργειες οι οποίες δεν έχουν σχέση με τα άτομα που τις επιτελούν.
 28. *Ibid.*, σ. 234.
 29. *Ibid.*, σ. 77.
 30. Χ. Μπουλώτης, *Οι Δώδεκα Κοκκινোসκουφίτσες και ο κουρδιστός λύκος*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2007.
 31. Σύμφωνα με τον Zipes, η ιστορική εξέλιξη του παραμυθιού βαίνει εκ παραλλήλου με την ανάπτυξη της σεξουαλικής κοινωνικοποίησης στη δυτική κοινωνία, από τη στιγμή που η ελπιδοφόρα προφορική εκδοχή για τη μύηση ενός νεαρού κοριτσιού μεταμορφώθηκε σε μια τραγική εκδοχή βίας στην οποία το κορίτσι κατηγορείται για ό,τι υπέστη (J. Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Riding Hood*, New York, Routledge, 1993, σ. 7 και 43).
 32. L. Talairach-Vielmas, «Rewriting *Little Red Riding Hood* : Victorian Fairy Tales and Mass-Visual Culture», *The Lion and the Unicorn*, 33 (2009), σ. 261.
 33. Y. Verdier, «Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale», *Le Débat*, 3 (1980), σ. 54-55.
 34. Η Κοκκινোসκουφίτσα έχει γίνει αντικείμενο ενός μεγάλου αριθμού φεμινιστικών μετα-αφηγήσεων στις οποίες η ηρωίδα είναι έξυπνη, θαρραλέα και ενεργητική, κάποιες φορές πανούργα και ανάλητη, ικανή να γλυτώσει μόνη της από το λύκο ή να τον σκοτώσει αλλά και να γίνει φίλη του ή να γοητευθεί από αυτόν. Για το θέμα αυτό βλ., μεταξύ άλλων, C. Bacchilega, *Postmodern fairy tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, S. Beckett, *Recycling Red Riding Hood*, New York, Routledge, 2002, D. Haase (ed.), *Fairy tales and feminism: New approaches*, Detroit MI, Wayne State University Press, 2004, A. Martin, *Red Riding Hood and the wolf in bed: Modernism's fairy tales*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
 35. C. Bacchilega, *Postmodern fairy tales: Gender and Narrative Strategies*, σ. 58-59.
 36. Για τις σύγχρονες θεωρήσεις που εστιάζουν στο πώς φαινομενικά ελεύθερες πράξεις οδηγούν τα άτομα να αναπαράγουν, συχνά κατά ασυνείδητο τρόπο, το κοινωνικά δομημένο περιβάλλον τους βλ., μεταξύ άλλων, P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, D. Layder, *Modern Social Theory: Key Debates and New Directions*, London, UCL Press, 1997.
 37. Σύμφωνα με τους Stephens & Mc Callum, οι έννοιες που συνιστούν την μετα-ηθική στην οποία θεμελιώνεται η παραγωγή και πρόσληψη της παιδικής λογοτεχνίαςηγάζουν από ένα καθαρά ουμανιστικό-ιστορικό «παράδειγμα». Ο λογοτεχνικός ουμανισμός προωθεί, μεταξύ άλλων, την παράδοση, τη φαντασία και την καλλιέργειά της, τις διαπνεόμενες από αλτρουισμό διαπροσωπικές κοινωνικές και προσωπικές σχέσεις (J. Stephens & R. Mc Callum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Stories and Metanarratives in Children's Literature*, New York, Garland Publications, 1998, σ. 180).

ΜΑΡΙΑΝΑ ΣΠΑΝΑΚΗ*

**ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ,
Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ
ΚΑΙ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ TIME SLIP**

**(με αναφορά στην Ελληνική, Αγγλική και Ελληνοκυπριακή
Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία)**

Το ιστορικό μυθιστόρημα πλην της ιστορικότητας, που επιδιώκει να εγκαθιδρύσει, αντλεί από την παράδοση άλλων κειμένων κατά δυναμικούς τρόπους, που άλλοτε θα προχωρούν προς τα μπροστά σε νέες μορφές αισθητικών συνθέσεων, υιοθετώντας νεωτερικές προσεγγίσεις, και άλλοτε προς τα πίσω, υιοθετώντας παλιότερα υποδείγματα σύνθεσης, παρουσιάζοντας ενίοτε προσκόλληση σε μορφές μεταφοράς της ιστορικής πληροφορίας, που τείνει να παράγει έργα με μορφές και ιδεολογικά σχήματα, τα οποία καθηλώνουν την ιστορική πληροφορία, και αντίληψη σε παρωχημένες μορφές και σχήματα, χωρίς τρέχοντες τρόπους προσέγγισης απέναντι στο ιστορικό παρελθόν. Η μελέτη του ιστορικού μυθιστορήματος, είναι δυνατόν να αντλήσει στοιχεία από διάφορες εθνικές λογοτεχνίες. Η Συγκριτική Γραμματολογία, από τη μια μας επιτρέπει να συσχετίσουμε τα κείμενα μεταξύ τους, να αντιληφθούμε τους μηχανισμούς διάχυσης και τη διαδικασία παραγωγής τους, και από την άλλη να επισημάνουμε τις τάσεις του είδους, μέσα από διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες με βάση την αισθητική ποιότητα, τη σύνθεση της ιστορίας, και την αντιπροσωπευτικότητα του θέματος του μυθιστορήματος σε διεθνές επίπεδο. Αυτό μπορεί να γίνει μέσα από μεταφρασμένη λογοτεχνία, αλλά και από το πρωτότυπο κατευθείαν. Όπως υποστηρίζει η Emer O' Sullivan, τα κριτήρια στη συγκριτική μελέτη χρειάζεται να είναι ειδολογικά, αλλά και κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά, προκειμένου να δούμε πως κατέληξαν ορισμένα είδη να περνούν, να γίνονται δεκτά, να προσαρμόζονται στα δεδομένα μιας κουλτούρας σε μια χώρα. Μπορεί για παράδειγμα η Δέλτα να υιοθέτησε τις συμβάσεις του ιστορικού μυθιστορήματος, που βρήκε στα Αγγλικά ιστορικά μυθιστορήματα για ενήλικες και παιδιά, κατασκεύασε όμως ιστορίες με γεγονότα, που σχετίζονται με την ιστορία κληρονομιάς των Ελλήνων, επιδιώκοντας με τις εκδοχές της ιστορίας, που παρουσίασε στα Βυζαντινά ιστορικά μυθιστορήματά της να απομακρυνθεί από την αρνητική εικόνα του Βυζαντίου, και την ερμηνεία της περιόδου αυτής, από ιστορικούς που έδιδαν στη Δύση έναν ανώτερο προεξάρχοντα ρόλο και στην Ανατολή ένα ρόλο οπισθοδρομικότητας. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως το πέρασμα των χαρακτηριστικών ενός λογοτεχνικού είδους, από την αρχική τους έκφανση σε μεταγενέστερες παραγωγές

* Διδάσκει Παιδική Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, στη Σχολή Επιστημών Αγωγής. Ασχολείται με την Παιδική Λογοτεχνία, (Ελληνική, Αγγλική), τη Θεωρία και την Κριτική της Παιδικής και Νεανικής λογοτεχνίας, τις Σπουδές Μετάφρασης, τις θεωρίες των λογοτεχνικών ειδών και το ιστορικό μυθιστόρημα.

κειμένων, φαίνεται να περνά από ορισμένες πολιτικές, κοινωνικές, αλλά και ψυχολογικές διεργασίες με τη βοήθεια των οποίων τα συστατικά στοιχεία του είδους αναπλασιάζονται και επαναδομούνται στα εκάστοτε νέα κείμενα.

Παρακάτω, θα ασχοληθώ με όψεις του παιδικού και νεανικού ιστορικού μυθιστορήματος, αναφερόμενη σε ορισμένα παραδείγματα των τάσεων που σημειώθηκαν, όσον αφορά τους θεματικούς άξονες της αυτοκρατορίας και της μετοικεσίας. Προκειμένου να φανούν ορισμένες τρέχουσες τάσεις σε αντιδιαστολή με παλαιότερα ιστορικά μυθιστορήματα, τόσο στην Ελληνική παραγωγή, όσο και σε παραδείγματα, τα οποία προέρχονται από την Αγγλική παιδική και νεανική λογοτεχνία, θα ασχοληθούμε με ορισμένα μυθιστορήματα, που κυκλοφόρησαν σχετικά πρόσφατα. Στα κείμενα αυτά, ορισμένα μέρη τους ή και όλα τα γεγονότα που αναφέρονται, εκτυλίσσονται κατά τον εικοστό αιώνα και τις αρχές του εικοστού πρώτου. Το ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά και νέους αποκτά το εύρος του μέσα από τη διαχείριση του χρόνου, και τους τρόπους με τους οποίους οι συγγραφείς υφαίνουν τα γεγονότα και τις ιστορίες τους σε συνάρτηση με το ιστορικό υπόστρωμα που χρησιμοποιούν, το πραγματολογικό υλικό, τη μυθοπλαστική αφήγηση και το γλίστρημα ανάμεσα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Τα κείμενα παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, που θα μας απασχολήσουν είναι αντιπροσωπευτικά του μυθιστορήματος με ιστορικό πλαίσιο ή με ιστορικά θέματα για παιδιά, που κινείται από την άποψη του τρόπου ενσωμάτωσης ιστορικών στοιχείων και ειδολογικών προσεγγίσεων, από την ιστοριογραφία μέχρι τη φανταστική λογοτεχνία (*fantasy literature*). Παρακάτω, θα ασχοληθούμε με κείμενα αυτοβιογραφίας-μαρτυρίας, με κείμενα ιστορικής μυθοπλασίας και ένα μυθιστόρημα *time-slip*. Οι άξονες της αυτοκρατορίας, της εξουσίας και της μετοικεσίας δημιουργούν στα μυθιστορήματα, που μας απασχολούν ένα θεματικό πλαίσιο, στο οποίο διαπλέκονται ο ιστορικός λόγος και η λογοτεχνία. Όπως θα δούμε, τα γεγονότα στα ιστορικά αφηγήματα, συχνά οδηγούν τους χαρακτήρες σε βιώματα μιας εκπεφρασμένης απώλειας, αλλά και στην αναζήτηση μιας νέας ενδεχομενικότητας, που σε κάθε μυθιστόρημα κατά διαφορετικούς τρόπους, αναδιπλώνεται μταιχμιακά μεταξύ μνήμης, τόπων και τρόπων ύπαρξης. Προτού προχωρήσουμε στην επί μέρους ανάλυση των μυθιστορημάτων με ήρωες παιδιά και νέους, θα αναφερθούμε συνοπτικά στη συζήτηση για τη σχέση λογοτεχνίας, ιστορικού λόγου και τραύματος.

Η συζήτηση για τη σχέση ιστορικών γεγονότων, ιστορικού λόγου και λογοτεχνίας έχει μακρά ιστορία. Τις τελευταίες δεκαετίες, θεωρείται πως η κριτική της λογοτεχνίας, επανέφερε στο προσκήνιο τη συζήτηση για την κειμενικότητα του λογοτεχνικού κειμένου, τις τεχνικές συγκρότησης του λόγου. Ο προβληματισμός αυτός βρήκε γόνιμο έδαφος σε ορισμένους ιστορικούς, που αναζήτησαν τους μηχανισμούς συγκρότησης του λόγου της ιστορίας στην τεχνική συγκρότηση των κειμένων τους.

Οι White και LaCapra συνέβαλαν στην περαιτέρω πορεία της συζήτησης αυτής την οποία άνοιξαν οι ίδιοι και μεταξύ τους και με άλλα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας για τη σχέση ιστορίας, ερμηνείας και λόγου του ιστορικού κειμένου. Ο Γουάιτ αρχικά επεσήμανε τη ρητορική οργάνωση των ιστοριογραφικών κειμένων. Ο ΛαΚάπρα συνέδεσε τη θεωρία της κριτικής της λογοτεχνίας με τη θεώρηση του ιστορικού λόγου, προκειμένου να προβληματίσει περισσότερο τον ιστορικό λόγο, επισημαίνοντας πως οι ιστορικοί μελετούσαν μάχες ή άλλα γεγονότα, θεωρώντας ωστόσο ότι μελετώντας τις μάχες, ή συγκεκριμένα οικονομικά ή πολιτικά φαινόμενα, όσα έγραφαν γι αυτά ήταν ιστορία και όχι λόγος υποκείμενος για την ερμηνεία του στη δόμησή του και στην πρόσληψή του. Ο λόγος αυτός θεωρήθηκε πως έφερε τα ίχνη και τη διαστρωμάτωση των προσωπικών επιλογών, της σκέψης, της πολιτικής, της ταυτότητας των

υποκειμένων, που συνέθεταν τον ιστορικό λόγο κάθε φορά. Ο ΛαΚάπρα επεσήμανε ότι ο ιστορικός λόγος χρησιμοποιούσε συχνά την κοινωνιολογία για την ερμηνεία των ιστορικών φαινομένων, αλλά κατά την άποψή του αυτό δεν ήταν αρκετό. Οι δρόμοι που προτείνονται είναι μια νέα ανάγνωση που θα λαμβάνει υπόψη τις παραπάνω συνιστώσες συγκρότησης των ιστορικών κειμένων για την κατανόηση ιστορικών φαινομένων, οι ψυχολογικές συνέπειες των οποίων βιώθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής των υποκειμένων, που τα έζησαν και τροφοδότησαν τη γραφή τους, αλλά και τις αναμνήσεις μελών του περιβάλλοντός τους.

Στο πλαίσιο αυτό ο ΛαΚάπρα μελέτησε την απώλεια και το τραύμα που συνεπάγεται ο θάνατος, είτε αφορά μεγάλο αριθμό ανθρώπων, όπως έγινε στο Ολοκαύτωμα, είτε άλλα βιώματα που ωστόσο διαπλέκονται με το ζήτημα της απώλειας. Το τραύμα, μια έννοια με ψυχολογικές συνυποδηλώσεις είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι συναρθρώνεται με την απώλεια, αλλά και με την επιβίωση, καθώς και την μεταγενέστερη συμμετοχή των προσώπων, που έχουν περάσει μια τέτοια εμπειρία σε ποικιλία δραστηριοτήτων από την άσκηση επαγγέλματος, την ερωτική ζωή, την οικογένεια, τη δημιουργική γραφή. Έχοντας διαφορετικούς δρόμους πίσω τους, ο Γουάιτ το Nietzsche και τον Foucault, και ο ΛαΚάπρα τον Heidegger και τον Derrida, με ανοιχτό διάλογο μεταξύ τους, και με την κοινότητα των ιστορικών έθεσαν εκ νέου το ζήτημα της πολυπλοκότητας, της ερμηνείας των ιστορικών φαινομένων, συνυπολογίζοντας και την ψυχολογική διάσταση της ιστορικής εμπειρίας.

Θα αρχίσουμε την ανίχνευσή μας για τη σχέση παιδικής λογοτεχνίας, ιστορικού λόγου, ιστορικού μυθιστορήματος από το έργο της Πηνελόπης Δέλτα. Η πολυδιαβασμένη συγγραφέας Π. Σ. Δέλτα αναζήτησε στα αναγνώσματα της παιδικής της ηλικίας τα υποδείγματα προκειμένου να γράψει βιβλία με ιστορικά θέματα για παιδιά. Βρήκε στην περίπτωση των κειμένων του Ουώλτερ Σκωτ όχι μόνο συναρπαστικά αφηγήματα, αλλά και μια μέθοδο γραφής ιστορικού μυθιστορήματος. Στην Αγγλική λογοτεχνία, η Charlotte M. Yonge (1823-1901) είχε ήδη δώσει βιβλία με ιστορικά θέματα και ήρωες παιδιά. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση, η εκτύλιξη επεισοδίων σε ακραίες περιστάσεις, η παρουσία ενός τουλάχιστον ιστοριογραφικά γνωστού, υψηλά στην ιεραρχία προσώπου, συνήθειες, κτίρια και αντικείμενα τυπικά μιας ιστορικής περιόδου, όλα αυτά συνιστούν συνθετικά στοιχεία των μυθιστορημάτων με ιστορικό θέμα. Η Δέλτα εκφράζει μια βαθύτερη δυσπιστία απέναντι σε μια κατά την άποψή της σχετικά αρνητική προσέγγιση του Σκωτ στο ζήτημα της αντίληψης για το Βυζάντιο, μιας αντίληψης Οριενταλιστικού χαρακτήρα με αποικιοκρατική ανωτερότητα, έναντι ενδεχομένως και των κατοίκων των εδαφών της παλαιάς Βυζαντινής αυτοκρατορίας, που ήταν τα χρόνια, που έγραφε ο Σκωτ μέλη των κοινωνιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο Σκωτ επηρέασε την ανάπτυξη του ιστορικού μυθιστορήματος και έδειξε πως οι ιστορικές περιστάσεις επηρεάζουν τη ζωή των ατόμων. Η Δέλτα ακολούθησε αυτή την προσέγγιση του Σκωτ, έδωσε όμως έμφαση σε ζητήματα επικράτησης, αλλά και διασάλευσης της αυτοκρατορικής εξουσίας του Βυζαντίου στη Μικρά Ασία και στα Βαλκάνια. Στα έργα της, που απευθύνονται σε παιδιά χρησιμοποίησε παιδιά και νέους σε πρωταγωνιστικούς ρόλους. Όπως σημειώσαμε παραπάνω, η Γιόνγκ έγραψε αρκετά ιστορικά μυθιστορήματα, κυρίως όμως παρουσίασε τα ιστορικά γεγονότα, εστιάζοντας σε παιδιά και στις περιπέτειές τους. Στο έργο της *The Little Duke or Richard the Fearless* (1854) τα ιστορικά γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από τα περιστατικά της ζωής του οχτάχρονου Ρίτσαρντ, γιού του Δούκα της Νορμανδίας. Ένας άλλος συγγραφέας, που έγραψε με άξονα την αυτοκρατορία και πιο ειδικά τη Βρετανική αποικιοκρατία, ο George Alfred Henty (1832-1902), έγραψε παιδικά ιστορικά μυθιστορήματα, εστιάζοντας σε γνωστές μάχες

των πρόσφατων στην εποχή του χρόνων. Ασχολήθηκε με σημαντικά γεγονότα της ιστορίας της χώρας του. Τα βιβλία του είναι γεμάτα με ιστορικές και γεωγραφικές λεπτομέρειες. Γραμμένα μέσα στα χρόνια της αποικιοκρατίας χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της φυλετικής υπεροχής των λευκών Βρετανών και κατά μια έννοια είναι ενδεικτικά αντιλήψεων της εποχής, που έγραψε ο συγγραφέας. Τόσο η Δέλτα, όσον αφορά τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, όσο και ο Henty, όσον αφορά τη Βρετανική Αυτοκρατορία υπερθεμάτισαν των δραστηριοτήτων των αυτοκρατοριών για τις οποίες έγραψαν στα έργα τους. Η συμβολή των προαναφερθέντων συγγραφέων ιστορικών μυθιστορημάτων για παιδιά στη δημιουργία έργων με ήρωες παιδιά και νέους οδήγησε στην περαιτέρω εδραίωση του είδους στην παιδική και νεανική λογοτεχνία των δυο χωρών. Οι άξονες της αυτοκρατορίας, της αποικιοκρατίας και η διαχείρισή τους σε παιδικά ιστορικά μυθιστορήματα στη στροφή του εικοστού πρώτου, όπως είναι αυτά που μας απασχολούν παρακάτω, μας δίνουν τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε τη διαφοροποίηση που μεσολαβεί στην απόδοση της ιστορικότητας και στην ποικιλία των επί μέρους θεμάτων. Ειδικότερα, επισημαίνουμε στο σημείο αυτό, πως όπως θα δούμε παρακάτω, ο άξονας της αυτοκρατορίας, και της εξουσίας υπό το πρίσμα των μετα-αποικιοκρατικών αντιλήψεων θα αποδοθεί με κριτική σκέψη εκατό χρόνια αργότερα, μέσα από την επιλογή συμβάντων με θέματα από την ιστορία της παιδικής ηλικίας και την αναγκαστική μετοικεσία. Στα έργα, που μας απασχολούν, οι συμβολικοί τρόποι με τους οποίους οι συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας διαχειρίζονται τα σχήματα των σχέσεων μεταξύ εξουσίας, ενηλίκων και παιδιών στρέφεται σε κρίσιμα γεγονότα της ιστορίας, με αναφορά στο πολιτειακό καθεστώς.

Το πρώτο μυθιστόρημα που θα εξετάσουμε, αφορά στη Δικτατορία της περιόδου 1967-1974 και αποτέλεσε το θέμα ενός πρόσφατου βιβλίου, το οποίο συνιστά μια μορφή πολιτικής αλληγορίας. Η σφεντόνα του Δαβίδ του Κολιότσου περιστρέφεται γύρω από το θέμα της δικτατορίας, αρκετά χρόνια μετά τη μεταπολίτευση. Κατά την περίοδο της δικτατορίας, πολλοί συγγραφείς αντέδρασαν μέσα από τα λογοτεχνικά του κείμενα με συμβολικούς τρόπους. Το έργο του Καλιότσου δημοσιευμένο το 2001 και με βραβεία του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου και του περιοδικού *Διαβάζω*, εξετάζεται στο πλαίσιο της σύνδεσής του με τη λογοκρισία των χρόνων της δικτατορίας. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα που έμμεσα λειτουργεί ως αντίδραση στην ιστορική μνήμη των πολιτικών γεγονότων του εικοστού αιώνα και συνδέεται με μια ορισμένη ιστορική περίοδο στην Ελλάδα, δίδοντάς έτσι μια χρονική διάσταση στο αφήγημα, καθιστώντας το συνάμα τύπο στο είδος ιστορικό μυθιστόρημα. Με αναφορά σε ένα αυταρχικό καθεστώς, εγγράφει το λόγο της λογοκρισίας, μέσα από τις πρακτικές του καθεστώτος στην πλοκή του παιδικού μυθιστορήματος. Στο έργο αυτό ο Καλιότσος επιχειρεί να δείξει τον παραλογισμό της υπηρεσίας παρακολούθησης των πολιτών που ανοίγοντας ακόμη και γράμματα παιδιών θα εντοπίσει την πιθανότητα μιας επιχείρησης δολιοφθοράς με παράδοση όπλων, ενώ στην πραγματικότητα οι ύποπτοι δεν είναι παρά παιδιά που ζητούν όπλα παιχνίδια. Η ακολουθία των περιστατικών στο μυθιστόρημα θα οδηγήσει στην αναζήτηση, την ανάκριση και τη σύλληψη ενηλίκων υπόπτων και στην επιχείρηση εξάρθρωσης με παρουσία στρατιωτικών δυνάμεων την ημέρα άφιξης και παράδοσης του φορτηγού με τα όπλα που εν τέλει θα αποδειχθεί ότι είναι φορτίο με παιχνίδια. Οι στρατιωτικοί θα πουν πως επρόκειτο για άσκηση προσομοίωσης. Τα παιδιά παρουσιάζονται στο παιχνίδι τους να επιθυμούν με την παρέα τους να πολεμήσουν τη δικτατορία. Έτσι, θα ζητήσουν όπλα, παιχνίδια και εξοπλισμό. Η διαρκής παρακολούθηση παιδιών, και ενηλίκων, η υπηρεσία ελέγχου της αλληλογραφίας και η συμπεριφορά των αξιωματικών, παρουσιάζουν στα παιδιά-αναγνώστες μια αφήγηση με την ανατρεπτική δύναμη μιας φάρσας. Το καταστασιακό

χιούμορ, που προκαλείται με σημεία αναφοράς τα παιχνίδια, τις βόλτες στην εξοχή με τον γονέα, τον ασφαλίτη που επιχειρεί να καταγράψει την κίνηση στο χωριό φτάνοντας να παρακολουθεί τα παιδιά και την κατάληξη του τέλους του αφηγήματος, μας υπενθυμίζει αφηγήσεις για το κλίμα που επικρατούσε. Αν και το μυθιστόρημα αναφέρεται σε μια πρόσφατη περίοδο της ελληνικής ιστορίας, εν τέλει γίνεται ένα μυθιστόρημα σχεδόν ντοκουμέντο του λόγου της λογοκρισίας, που ο συγγραφέας οργανώνει συμβολικά ως πολιτική αλληγορία. Το κείμενο μας υπενθυμίζει το κλίμα γελοιογραφιών με πολιτικό περιεχόμενο από το 1973-1974, όπως γελοιογραφίες του ΚΥΡ και τη γενικότερη διαμαρτυρία που έφτασε στα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Παιδιά με την ηλικία της δικτατορίας, δηλαδή επτά ετών έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην πτώση της, το ίδιο πρωταγωνιστικό ρόλο έχει και η μυστική υπηρεσία, που κατά το κείμενο επιχειρεί να αποκρυπτογραφήσει τα γράμματα και να εξαρθρώσει την επιχείρηση κατά του καθεστώτος. Η αναφορά στον ξένο τύπο, οι εικασίες των πολιτών για το επικείμενο τέλος του καθεστώτος και η ευφορία των πρώτων ημερών της μεταπολίτευσης παρουσιάζονται στην τελευταία ενότητα του βιβλίου. Έτσι, κλείνει η ιστορία που εκτυλίσσεται στο Μεγαλόβρυσσο, με αναφορές στην πτώση της Δημοκρατίας και στα γεγονότα που δίχαζαν τη χώρα, όπως ο εμφύλιος και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης αλλά και στο ρόλο που επρόκειτο να παίξουν τα παιδιά. Το τέλος αυτό έχει προαναγγελθεί στις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος. Η ενίσχυση της παρουσίας του τρίτοπρόσωπου αφηγητή στο κείμενο θα γίνει και με την παράλληλη χρήση του λόγου τη δημοτικής των καθημερινών ομιλιών και του λόγου της γραφειοκρατίας, των μυστικών υπηρεσιών και των εγγράφων, που εμφανίζεται να είναι η καθαρεύουσα. Η χρήση της γλώσσας με αυτό τον τρόπο επιτείνει την αληθοφάνεια της αφήγησης και την ιστορικότητα των περιστατικών, καθιστώντας κατά ένα τρόπο την ανάγνωση του μυθιστορήματος πιο αργή. Η αντιπαράθεση του λόγου της γραφειοκρατίας με το λόγο της καθημερινής συνομιλίας, δημιουργεί μια συμβολική αντίστιξη, που διατρέχει όλο το κείμενο. Η βίωση της απώλειας χρόνων δημοκρατίας με τη χώρα στο γύψο, συνιστά μια μορφή συλλογικού τραύματος. Στο πλαίσιο αυτό η αντίληψη ότι τα παιδιά του σχολείου της δεκαετίας του 2000 δεν έχουν γνώση των φαινομένων της δικτατορίας, άρα και η συλλογική ιστορική τους μνήμη δεν περιλαμβάνει αυτού του τύπου την εμπειρία, τροφοδότησε τη συγγραφή αυτού του λογοτεχνήματος, έτσι ώστε μέσω του μωσαϊκού των πολλών κειμένων, που περικλείει να μπορεί να προσλάβει ο νοούμενος αναγνώστης παιδί μια όψη της φύσης των μηχανισμών ελέγχου της δικτατορίας, αλλά και να δει τα παιδιά σε ρόλο αντίστασης, μέσα σε ένα καθεστώς, που στο μυθιστόρημα εγκλωβίζεται στην αποκρυπτογράφηση της απειλής της ανατροπής του.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος δίδεται στα παιδιά και στα δυο μυθιστορήματα που θα μας απασχολήσουν παρακάτω. Θα εστιάσουμε σε δυο κείμενα από την Αγγλική λογοτεχνία. Η βιογραφική εμπειρία διαθλάται στο αυτοβιογραφικό ιστορικό αφήγημα της Judith Kerr, *When Hitler stole my pink Rabbit* (Kerr [1971] 2008). Είναι το πρώτο μιας τριλογίας, και σε αυτό η συγγραφέας επανέρχεται στις εμπειρίες της παιδικής ηλικίας και της νεότητας. Το έργο απευθύνεται σε παιδιά, συνδέεται με τα γεγονότα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, έχει όμως και πολλά στοιχεία της εμπειρίας της υπό διωγμό προσφυγικής μετεγκατάστασης, και τα αισθήματα που συνοδεύουν την σχεδόν οριστική απώλεια του γενέθλιου τόπου. Πρόκειται για μια ιστορία, όπου καταγράφεται η απειλή, που ακολουθούσε την αναγκαστική μετακίνηση μιας μεσοαστικής Εβραϊκής Γερμανικής οικογένειας, στη διαφυγή της από τη Γερμανία στην Ελβετία και από κει στη Γαλλία στο Παρίσι και κατόπιν στη Βρετανία, στο Λονδίνο, όπου θα διαμείνει κατά το διάστημα του πολέμου. Ο πατέρας της οικογένειας, γνωστός δημοσιογράφος

και κριτικός του θεάτρου, αποφάσισε να φύγει αμέσως μόλις έμαθε ότι επρόκειτο να του αφαιρεθεί το διαβατήριό, και μετά τη λήξη του πολέμου επέστρεψε στο Βερολίνο. Ο τίτλος του μυθιστορήματος παραπέμπει σε ένα αγαπημένο παιχνίδι της Άννας, αφηγήτριας της ιστορίας, που κατά την ώρα της εσπευσμένης αναχώρησης, θα αφήσει πίσω της, διαλέγοντας να πάρει μαζί της ένα άλλο παιχνίδι. Τα παιδιά πηγαίνοντας αρχικά σε χωριό στην Ελβετία, αποκτούν μια διαφορετική σχολική εμπειρία και έρχονται σε επαφή με μια διαφορετική παιδική ζωή από αυτήν που είχαν στο αστικό Βερολίνο. Η οικονομική δυσπραγία, ήταν αποτέλεσμα της πολιτικής δυσκολίας του πατέρα, ο οποίος δεν βρίσκει απασχόληση στις Ελβετικές εφημερίδες, καθώς αυτοί φοβούνται τη διαμαρτυρία των Ναζιστών, θα κάνει την οικογένεια να μετακινηθεί στη Γαλλία. Η εκμάθηση της νέας γλώσσας στο Παρίσι για το μικρότερο παιδί θα είναι μια σταδιακή κατάκτηση. Η εμπειρία αυτή, μας θυμίζει όλες τις δυσκολίες των παιδιών, που δεν μεγαλώνουν δίγλωσσα, αλλά στην ηλικία των τάξεων του δημοτικού, λόγω μετοικεσίας, χρειάζεται να μάθουν μια νέα γλώσσα. Η αφήγηση εστιάζει στις προσαρμογές, που έπρεπε διαρκώς να κάνουν τα παιδιά, προκειμένου να διαβιώσουν σε δυο κατά διαδοχή διαφορετικές χώρες, υπογραμμίζοντας έτσι το βαθμό της κοινωνικής αποξένωσης, που δοκιμάζουν η Άννα και ο αδελφός της σε κάθε νέα αρχή, καθώς είναι ξένοι σε νέα περιβάλλοντα. Θα μετακινηθούν στο βροχερό Λονδίνο, όταν ο πατέρας θα λάβει μια σημαντική αμοιβή για ένα σενάριο ταινίας. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, το οποίο δίδει μια όψη στα γεγονότα, όπως τα έζησε η συγγραφέας. Η αναφορά στον Χίτλερ στον τίτλο προσδιορίζει τα χρόνια στα οποία εκτυλίσσεται η ιστορία. Στις σελίδες του αφηγήματος, το κορίτσι συζητά με τον πατέρα του και ρωτά τι είναι πρόσφυγας, λέγοντας πως δεν έχει ακόμη συνηθίσει το ρόλο. Το μυθιστόρημα χρησιμοποιεί εκτενείς διαλόγους για να παρουσιάσει τα βιώματα και τις συζητήσεις των παιδιών και των γονέων, ωστόσο, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, η εστίαση είναι κυρίως του κοριτσιού που παρουσιάζει τα αφηγούμενα περιστατικά.

Το τρίτο μυθιστόρημα με διαμεσολαβημένη εμπειρία σε μορφή καταγραφών του Μοργουγο, *Alone on a wide, wide Sea* ασχολείται με τη μετακίνηση ενός νεαρού παιδιού από τη Βρετανία στην Αυστραλία, στο πλαίσιο ενός μεταπολεμικού προγράμματος θεσμικής μετανάστευσης φτωχών και ορφανών παιδιών, έτσι ώστε να ενισχύονταν ο αριθμός των λευκών κατοίκων της ηπείρου με άτομα Αγγλοσαξωνικής προέλευσης. Ο νεαρός θα επιβιβαστεί σε πλοίο μαζί με άλλα παιδιά. Θα καταλήξει σε φάρμα αγροτική, όπου θα εργάζεται μαζί με άλλους νέους πολύ σκληρά. Η βίαιη συμπεριφορά του ιδιοκτήτη της φάρμας, οι ξυλοδαρμοί των παιδιών θα οδηγήσουν σταδιακά το παιδί σε κρίση. Θα αποκλειστεί στη φάρμα από όπου θα προσπαθήσει να το σκάσει και τελικά θα καταλήξει για ένα διάστημα σε μια άλλη φάρμα που τη διαχειριζόταν μια γυναίκα μόνη, που περιέθαλπε τραυματισμένα ζώα. Όταν φύγει από εκεί θα καταταχτεί στο ναυτικό και μετά από μια νευρική κατάρρευση, θα υποστηριχτεί από μια νοσοκόμα την οποία εν τέλει θα παντρευτεί, μπαίνοντας έτσι σε μια Αυστραλιανή οικογένεια Κρητικής προέλευσης, που ασχολείται με την κατασκευή ιστιοπλοϊκών. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου ασχολείται με την οικογενειακή ζωή και την επιθυμία της κόρης του αφενός να βοηθήσει τον πατέρα της να ξαναβρεί την οικογένειά του, αφετέρου να προχωρήσει η ίδια σε πολυήμερο ταξίδι μόνη της, διασχίζοντας τον ωκεανό. Το ταξίδι καταγράφεται στο μυθιστόρημα, και τη φέρνει σε επαφή με διάφορο κόσμο. Το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος επιτρέπει να περιγραφεί το ταξίδι της νεαρής, η μοναχική εμπειρία του ταξιδιού παρέα με ένα άλμπατρος, η άφιξη της νεαρής αθλήτριας με την διάθεση για ατομική επίδοση σε διάφορα λιμάνια. Η αντιδιαστολή της εμπειρίας του αγοριού και αυτή του κοριτσιού, δεν δείχνει μόνο τις διαφορές που υπήρξαν, με κοινό στοιχείο πατέρα κόρης την αγάπη

τους για το υγρό στοιχείο. Αν στο πρώτο μέρος, ο νεαρός θα συναντήσει την θεσμική ανακολουθία, καθώς κανείς έλεγχος δεν φαίνεται να γίνεται για τις συνθήκες στις οποίες ζούσε αυτός και οι άλλοι νέοι στη φάρμα, η κόρη του στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος έχει πολλαπλή υποστήριξη από την οικογένεια, τους οπαδούς του αθλητικού επιτεύγματος, που παρακολουθούσαν τις μετακινήσεις της από την ιστοσελίδα της. Η προοπτική αυτή δεν αφαιρεί από την περιγραφόμενη ιστορική εμπειρία του νεαρού εξαναγκασμένου μετανάστη, την ιστορική εμπειρία της αποικιοκρατικής πολιτικής, η οποία οδήγησε ορισμένους που είχαν την ίδια εμπειρία να κάνουν εργασίες για πολλά χρόνια που τους στέρησαν δικαιώματα για βελτίωση της κοινωνικής τους θέσης. Πρόκειται για μια λιγότερο γνωστή πτυχή της ιστορίας της αναγκαστικής μετανάστευσης λευκών Βρετανών μικρής ηλικίας στην Αυστραλία. Έγινε περισσότερο γνωστή με την δημοσιότητα που δόθηκε τα τελευταία χρόνια για τις χαμένες ευκαιρίες και τις αποζημιώσεις που edικαιούνται. Από την άποψη της ιστορίας της παιδικής ηλικίας, η ιστορία του μυθιστορήματος λειτουργεί αποκαλυπτικά προς τα φαινόμενα της αποικιοκρατίας, αλλά και γενικότερα θέτει το ζήτημα της προστασίας, που παρέχεται στο παιδί και το νέο που βρίσκεται σε οικονομική και οικογενειακή δυσχέρεια. Εύλογα ο αναγνώστης θα αναρωτηθεί για τη στάση που τήρησαν οι φορείς, που αναλάμβαναν νομικά την κηδεμονία, και την προστασία των παιδιών, τη μόρφωσή τους και τη συναισθηματική τους υποστήριξη. Το μυθιστόρημα επεξεργάζεται στοιχεία της βιωμένης αναγκαστικής μετανάστευσης και του χωρισμού μεταξύ μελών διαφόρων οικογενειών. Δείχνει όμως μέσα από ολόκληρη την πορεία ζωής του πρωταγωνιστικού προσώπου την πιθανότητα που έχει κανείς να βοηθηθεί και να ενταχτεί σε μια κοινότητα.

Η μετοικεσία λόγω αναταραχών και πολιτικοκοινωνικών αναστατώσεων σημειώθηκε σε όμορες χώρες στα Βαλκάνια. Η Λότη Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου με το βιβλίο *Η Προφητεία του Κόκινου κρασιού* επανέρχεται στη Βαλκανική τοπογραφία και διερευνά τις αλλαγές που συνέβησαν στις ελληνόφωνες κοινότητες, την επίδραση που είχαν οι Βαλκανικοί πόλεμοι και έμμεσα αναφέρεται στις πολιτικές των χρόνων που ακολούθησαν. Στο μυθιστόρημα αυτό ένα παιδί βουλγαρικής εθνότητας θα βρεθεί σε μια ενδιάμεση θέση μεταβαίνοντας από την Ελλάδα, όπου μεγάλωνε στη Βουλγαρία για να σπουδάσει και φαίνεται να αισθάνεται ανάμεσα στις δυο χώρες και κουλτούρες. Θα έχει ωστόσο τα βιώματα της παιδικής ηλικίας, από τη θετή του οικογένεια, που θα τον ακολουθούν σε όλη του τη ζωή. Η ανάμνηση θα πυροδοτείται με τις δοξασίες που κουβαλά επαναλαμβάνοντας αυτά που άκουσε στα παιδικά του χρόνια από τις γηραιότερες γυναίκες του σπιτιού, όπου μεγάλωσε. Το αφήγημα παρακολουθεί τη ζωή των μελών μιας οικογένειας μέσα στο χρόνο, τα περιστατικά των εθνοτικών συγκρούσεων και την ενασχόληση των αρχαιολόγων με τα μνημεία του πολιτισμού, που βρίσκονταν πάνω στο τοπίο σε συνέχεια με τον ιστορικό χρόνο, που τα δημιούργησε και πέρα από τα σύνορα της εποχής, που τα μελέτησε στα κατοπινότερα χρόνια, με τον γέροντα μελετητή, που θα γίνει ο σύνδεσμος παρόντος και παρελθόντος, εκφραστής μιας θετής οικογενειακής παράδοσης μυστικιστικής ενόρασης, όπου τα όνειρα, οι προφητείες, οι προσευχές και οι επιθυμίες θα υφαίνονται με τα ιστορικά γεγονότα. Η εκδρομή της νέας γενιάς στο Μελένικο, θα γίνει αφορμή να παρουσιαστεί ο εικοστός αιώνας μέσα από τις πρόσφατες μεταβολές, που οδήγησαν σε νέες επαφές μεταξύ των κατοίκων των όμορων χωρών, άλλοτε για λόγους εργασίας και άλλοτε για λόγους πολιτισμικών επισκέψεων. Στα Βαλκάνια, η επίσκεψη γνωριμίας με τα μνημεία του Βυζαντινού πολιτισμού, που θα γίνει σε καιρό ειρήνης, θα προσφέρει αφορμή για σκέψεις γύρω από την πιο πρόσφατη ιστορία της μετοικεσίας μιας ελληνόφωνης κοινότητας. Ο μαγικός ρεαλισμός, που προκύπτει μέσα από την μείξη ιστορικών

στοιχείων των τελευταίων χρόνων, του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα με τη βοήθεια των δοξασιών και τις συνιστώσες των οικογενειακών περιπετειών ανοίγει τον κύκλο του μυθιστορήματος, αντλώντας δεδομένα από τη Βόρεια Ελλάδα, την Αθήνα, το Μελένικο και τις εγγύτερες στην περιοχή χώρες. Η συζήτηση των ιστορικών εμπειριών στα Βαλκάνια μας επιτρέπει να διακρίνουμε την έμφαση του μυθιστορήματος στην ιστορία των παιδιών και της οικογένειας στην πολυπολιτισμική και πολυγλωσσική Χερσόνησο του Αίμου, και αυτό τοποθετεί το μυθιστόρημα και στην κατηγορία των σύγχρονων Ευρωπαϊκών μυθιστορημάτων που εκτυλίσσονται στις Βαλκανικές χώρες και σε όμορες περιοχές.

Θα στραφούμε τώρα στην τρίτη κατηγορία μυθιστορήματος με ιστορικό πλαίσιο της Ελληνοκύπριας Άννας Κουμπάνου, που έχει τίτλο *Οι Αργοναύτες του χρόνου*. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα Time-slip, στο οποίο οι πρωταγωνιστές μεταφέρονται σε διαφορετικούς κόσμους, που κινούνται από τα τέλη του 18^{ου} αι. στον 21^ο αιώνα. Από την άποψη της ιστορίας, το μυθιστόρημα υπαινίσσεται την εποχή, που ο Μέγας Ναπολέων με τα καράβια του στο δρόμο για την Αίγυπτο βρίσκεται στη Μάλτα. Εξαπατώντας τους Ιππότες θα μπει στο λιμάνι τους με πρόφαση να προσορμιστεί ο στόλος, αλλά με σκοπό να διαλύσει το τάγμα και να καταλάβει το νησί. Ο επικεφαλής των Ιπποτών, στην αγωνία του κινδύνου θα δεχτεί την προσφορά ενός αρχιεπισκοπικού φύλακα των θησαυρών να παρέμβει στο χρόνο με τη δύναμη μιας μαγικής πέτρας. Οι Ιππότες της Μάλτας επιθυμούν να αποτρέψουν τα συμβάντα, που θα μπορούσαν να επηρεάσουν τους ίδιους. Με τη μαγική πέτρα θα κατορθώσουν να παγώσουν το χρόνο. Οι Ερευνητές δρώντας για λογαριασμό των Ιπποτών για διακόσια χρόνια, θα αναζητήσουν τις υπόλοιπες δυο μαγικές πέτρες, που θα μπορούσαν να τους ξεπαγώσουν στο χρόνο. Στην ιστορία αυτή εμπλέκονται μαθητές του σχολείου, που έρχονται σε επαφή με αλληλογραφία από το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, ένα κορίτσι η Σκωτσέζα Σόνια Τζόουνς που θα παίξει το ρόλο του Ιάσονα, αφού θα βρει και θα μεταφέρει τις μαγικές πέτρες και ένα αγόρι, από τη Ρόδο ο Ηρακλής Ολύμπιος. Θα συμμετάσχουν σε μια περιπέτεια, όπου η μυθική Αργώ με τους Αργοναύτες, που άλλοι προέρχονται από την Ολυμπία και άλλοι είναι διαλεγμένοι από τη «Δύναμη», ανάμεσα σε νέους και παιδιά, όπως σημειώνει η αφηγήτρια του μυθιστορήματος, που έφτασαν από την Ολυμπία στον κόσμο των ανθρώπων του εικοστού πρώτου αιώνα. Θα κνηγηθούν και θα συγκρουστούν με τους Ερευνητές που αναζητούν τις μαγικές πέτρες. Τις πέτρες αυτές, σύμφωνα με το μυθιστόρημα τις είχε δώσει η Μήδεια στον μυθικό Ιάσονα. Η μια μπορούσε να παγώσει το χρόνο, η άλλη να τον κάνει να τρέξει γρήγορα και η τρίτη να τον ξεπαγώσει. Ο χρόνος εκτυλίσσεται στην έκταση της αφήγησης με την ανάμειξη στοιχείων της νέας Αργοναυτικής εκστρατείας με το σχολικό κόσμο του εικοστού αιώνα, τα Τάγματα των Ιπποτών της Μάλτας και του Αγίου Ιωάννη, τη μετακίνηση των Ιπποτών και στη Σκωτία, και την ύπαρξη της αφίδας του χρόνου στη θαλάσσια περιοχή κοντά στη Μάλτα, που πρέπει να περάσουν οι επιβαίνοντες στο καράβι για να βρεθούν από κόσμο σε κόσμο. Υπογραμμίζεται έτσι η ύπαρξη κρυφών κόσμων από την αρχαιότητα, που αποκαλύπτεται σε μέλη και μνημένους. Το μυθιστόρημα πλαισιώνεται από σχολικά περιστατικά, τονίζοντας έτσι το γεγονός ότι ανάμεσα στα παιδιά ζούνε και μέλη άλλων κόσμων και ανοίγεται στο παιχνίδι του τι θα γινόταν αν μια στιγμή τόσο μικρή, τα πράγματα πάγωναν στο χρόνο, αν θα μπορούσαν να αποφευχθούν καταστροφές ή να μη βιωθούν μικρές και μεγάλες απώλειες. Η πολυφωνική αυτή αφήγηση αξιοποιεί τους παράλληλους κόσμους και χρόνους, οι οποίοι διαχέονται στην ίδια ζώνη, μεταξύ του Σκωτσέζικου Βορρά, της Ροδίτικης Ανατολής και του Ολύμπου και της Μάλτας στη Δύση. Η συμπαντική οντότητα του Ιάσονα που γίνεται Σόνια, είναι όμως μωρό, που βρέθηκε και

υιοθετήθηκε και αναρωτιέται ποια είναι με τον Ηρακλή να της λέει πως είναι η Σόνια Τζόουνς. Ο Χείρονας θα την πληροφορήσει πως οι γονείς της ήσαν ορφανά στο ίδιο ορφανοτροφείο και η ίδια ήταν υιοθετημένη. Η ιστορία αρχίζει με την ηλεκτρονική αλληλογραφία του Ηρακλή και της Σόνιας, τη συνάντησή τους στη Ρόδο, το κοινό τους ταξίδι με την Αργώ και την περιπέτεια, και τελειώνει με την επιστροφή τους στο χρόνο και στην Σκωτία, στο Ρεντ Φοξ. Η μετανεωτερική αυτή μυθοπλασιακή αφήγηση αξιοποιεί το ταξίδι στο χρόνο, το μυστήριο, το πέρασμα σε άλλους κόσμους. Όπως ο Ιάσων θα εξαρτηθεί από ένα πλήθος ηρώων για την επίτευξη του άθλου του, έτσι κι η Σόνια/Ιάσων θα συνεργήσει στη νέα εκστρατεία των Αργοναυτών και θα γνωρίσει μέσα από το γλίστρημα στο χρόνο μια απάντηση στην οντογενετική της απορία, ειπωμένη από τον παντογνώστη μυθικό δάσκαλο Χείρονα. Το μυθιστόρημα αρχίζει και κλείνει με την συμμετοχή των νεαρών πρωταγωνιστών στον εικοστό πρώτο αιώνα και περνά από τη Ρόδο στη Σκωτία, σημειώνοντας έτσι και τα γεγονότα που συνδέονται με το Τάγμα των Ιπποτών. Μεταξύ της ιστορίας και του φανταστικού, το μυθιστόρημα επιχειρεί μέσα από το ταξίδι στο χρόνο να αντλήσει από την λογοτεχνική παράδοση του φανταστικού για παιδιά και νέους, και την παρουσίαση του θέματος του ορφανού παιδιού, που σημειώνεται και σε τρία από τα έργα που μας απασχόλησαν παραπάνω, αλλά και την παρουσίαση της πορείας της ζωής, που είχαν τα παιδιά που μέσα από τις περιπέτειες που έχουν στην ιστορία του μυθιστορήματος προχωρούν στην ωρίμανση. Ο αρχαίος μύθος, η μεταμόρφωση των Ερευνητών σε Ιππότες, Ερευνητές, καθηγητές αρχαίων γλωσσών, δίδεται σε συνδυασμό με τις αξίες και τα συναισθήματα των δυο παιδιών που παρουσιάζονται να προστατεύουν το ένα το άλλο.

Τα μυθιστορήματα με ιστορικό πλαίσιο και θέμα που μας απασχόλησαν επιτρέπουν να φανεί η ενασχόληση με την τραυματική ιστορική εμπειρία, η μνήμη μέσα από τη μετα-αποικιοκρατική σκέψη, οι μεταβολές, που συντελέστηκαν τα τελευταία χρόνια στα Βαλκάνια, αλλά και η διαχείριση του χρόνου που ως προς τις μεθόδους αφήγησης, τη διακειμενικότητα, τα θέματα και τα μοτίβα, κινείται από τα ημερολόγια και τα ντοκουμέντα, στους μύθους και στις δοξασίες που μέσα από οικογενειακές και ατομικές περιπέτειες επανασημασιοδοτούνται σε νέα αφηγήματα. Η γραφή των λογοτεχνικών κειμένων ακολουθώντας τις συμβάσεις του ιστορικού μυθιστορήματος και της μεταμυθοπλασίας παρουσιάζει τις ιστορίες των νεαρών προσώπων και τη συνέχεια των μυθικών ιστοριών σε νέους κόσμους, με την ιστορία των παιδιών και των νέων αναγνωστών, στο πλέγμα των επανεγγραφών πληροφοριών, ιστοριών και προσεγγίσεων.



Κείμενα

- Kerr, Judith, *When Hitler stole my Pink Rabbit*, London: Harper Collins, [1971] 2008.
Καλιότσος Παντελής *Η σφεντόνα του Δαβίδ*, Αθήνα: Πατάκης, 2001.
Κουμπάνου, Άννα, *Οι Αργοναύτες του Χρόνου*, Αθήνα: Κέδρος, 2009.
Morgurgo, Michael, *Alone on a Wide Wide Sea*, Harper Collins, 2006.
Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λότη *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*, Αθήνα: Πατάκης 2008.

Δευτερεύουσα Βιβλιογραφία

- Αναγνωστόπουλος Βασίλειος, «Η Πολιτιστική διάσταση της Ελλάδας μέσα στην Παιδική Λογοτεχνία της Ενωμένης Ευρώπης», στο *Ιδεολογία και Παιδική Λογοτεχνία*, том. 1, Αθήνα: Καστανιώτης 2001.

- Arnold, Guy, *Held fast for England: G.A. Henty, Imperialist boy's writer*, London: H. Hamilton, 1980.
- Bassnet, Susan, *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell 1993.
- Buti, Antonio, *Lost Innocents: Righting the Record* ELaw/Murdoch University Electronic Journal of Law August 2001 www.murdoch.edu.au/elaw/issues/v9n4/buti94-texthtml/πρόσβαση 3.10.2009.
- Cadden, Mike, «The Irony of Narration in the Young Adult Novel». *Children's Literature Association Quarterly* 25, (3), 2002, 146-54.
- Cicellis, Kay *Introduction to Greek Writers and the Dictatorship*. Spec. issue of *Descant* 8 (2), 1997, σ. 8-10.
- Featherstone, Kevin and Dimitrios Katsoudas, eds, *Political Change in Greece: Before and After the Colonels*, London: CroomHelm, 1987.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press 2001.
- Lesnik-Olberstein, Karin Childhood and Textuality: «Culture, History, Literature», in Lesnik-Olberstein, Karin, ed. *Children in Culture*. Basingstone: Macmillan Press, 1994, 1-28.
- Mitchell, Rosemary, Charlotte M.Yonge: «Reading, Writing and Recycling Historical fiction» in the Nineteenth Century, *Nineteenth Century Contexts*, Volume 31 Issue 1 March 2009, σ. 31-43.
- Olney, James, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press 1980.
- Seamon, Roger, Narrative Practice and the Theoretical Distinction between History and Fiction, *Genre* 16, 1983, σ. 197-218.
- O' Sullivan, Emer (2005) *Comparative Children's Literature*, London: Routledge.
- White, Hyden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1987.
- White, Hyden, The Historical Text as Literary Arifact, *Clio* 3, (3), 1974, σ. 277-303.
- Wilkie, Christine (1999), «Relating Texts: Intertextuality», in Hunt, P. ed. *Understanding Children's Literature*, London: Routledge, σ. 130-137.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ*

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ
ΣΤΑ ΠΑΛΑΤΙΑ ΤΗΣ ΚΝΩΣΟΥ:
ΕΝΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ
ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ

1. Το μυθιστόρημα Στα Παλάτια της Κνωσού και η χρησιμότητά του στο σύγχρονο σχολείο.

Την τελευταία δεκαετία καθιερώθηκε και θεσμικά αυτό που έκαναν πάντα οι διαβασμένοι και ορεξάτοι δάσκαλοι: να συνδυάζουν από διαφορετικές γνωστικές περιοχές πληροφορίες που αφορούν στο ίδιο θέμα. Έτσι, π.χ., στο μάθημα της Ιστορίας της Γ' τάξης, όπου διδάσκεται η Αρχαία Ελληνική Μυθολογία, η στοχοθεσία περιλαμβάνει σήμερα την προσέγγιση της λογοτεχνίας και της τέχνης, ώστε το παιδί να έρθει σ' επαφή με την πολιτισμική κληρονομιά του κάθε τόπου¹. Εκμεταλλευόμενοι, λοιπόν, τη δυνατότητα αυτή, μπορούμε να επιλέξουμε αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Στα Παλάτια της Κνωσού*, που αναφέρονται στον Μίνωα, τον Μινώταυρο, τον Θησέα, την Αριάδνη, στα Ταυροκαθάψια, στη μινωική τέχνη, στα πολιτειακά επιτεύγματα του Θησέα και να τα διαβάσουμε μέσα στην τάξη, όταν διδάσκουμε τις ενότητες για τον μινωικό πολιτισμό και τις δραστηριότητες του Θησέα ως βασιλιά της Αθήνας. Μια καλή άσκηση, επίσης, που δείχνει τη διαφορά ανάμεσα στο μύθο και το ομόθεμο λογοτεχνικό κείμενο είναι να καταγράψουμε τι συγκρατούμε από τον πλούτο των πληροφοριών που παίρνουμε και να αναρωτηθούμε γιατί συγκρατούμε αυτά και όχι πιθανόν άλλα σημεία.

Γιατί, αν στη μυθολογία οι μύθοι² ορίζονται ως τα αφηγηματικά κείμενα που προέρχονται από το μακρινό, το απροσδιόριστο χρονικά παρελθόν και εξιστορούν από όλους μας αποδεκτά περιστατικά για το πώς αντιλαμβάνεται η κοινωνία τη δημιουργία

* Απόφοιτος του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και κάτοχος διδακτορικού διπλώματος του Τμήματος Φιλολογίας του ίδιου Πανεπιστημίου. Ένα μεγάλο μέρος της σταδιοδρομίας της ως φιλόλογου το διήνυσε σε Γυμνάσια και Λύκεια της Δωδεκανήσου. Κατά την απόσπασή της στο Εκπαιδευτικό Τμήμα της Ελληνικής Πρεσβείας στη Βόννη της τότε Δυτ. Γερμανίας δίδαξε Νεοελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία στο Φιλολογικό Σεμινάριο του Πανεπιστημίου της Βόννης. Από το 2003 διδάσκει Νεοελληνική και Παιδική Λογοτεχνία στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα κινούνται μέσα στα πεδία της δομικής ανάλυσης και της ερμηνευτικής του λογοτεχνικού κειμένου. Οι μελέτες της για το λαϊκό παραμύθι και τους νεοέλληνες λογοτέχνες όπως οι Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Νίκος Εγγονόπουλος, Δ. Ι. Αντωνίου, Γιώργης Μανουσάκης, Μάρκος Μέσκος, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Νίκος Καζαντζάκης, Έλλη Αλεξίου, Νίκος Κάσδαγλης κ. ά. συγκεντρώνονται στους τόμους *Μεσολαβήσεις* (Επικαιρότητα 1991), *Δώθε από τις γραμμές* (Ιων 2003), *Της Κρήτης ... αφηγηματολογικές προσεγγίσεις ...* (Βιβλιοθήκη Δήμου Αρχαίων, Ηράκλειο 2003).

του κόσμου και των όντων του³, η λογοτεχνία ανακαλύπτει το «λανθάνον νόημα» των μύθων⁴ όπου βρίσκουν το λόγο τους και τη μορφή τους οι προβληματισμοί που προκύπτουν από τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες⁵. Και θα δώσουμε ένα παράδειγμα: Στα *Παλάτια της Κνωσού* ο συγγραφέας αφηγείται, πολλές φορές, όσα βλέπουν⁶ και σχολιάζουν οι έφηβοι, ο Χάρης και ο Ίκαρος ή ο νεαρός Θησέας: η προοπτική αυτή, χωρίς να αλλάζει το γενικό περίγραμμα, π.χ., του μύθου του Αθηναίου ήρωα, σύμφωνα με τον οποίο φτάνει στο Λαβύρινθο με τη βοήθεια της Αριάδνης και σκοτώνει τον Μινώταυρο, επιτρέπει στον αφηγητή να δημιουργήσει σκηνές που προσγειώνουν, θα λέγαμε, στην ανθρώπινη κλίμακα όσα τρομερά επεισόδια διαβάζουμε ή ακούμε ότι συμβαίνουν στην «αρχετυπική» μορφή του μύθου. Έτσι, η αναμέτρηση του νεαρού άνδρα με το τέρας γίνεται μέσα σε κλίμα συμπόνιας, γιατί ο Θησέας συναντά στα υπόγεια του ανακτόρου της Κνωσού ένα ανθρωπόμορφο θηρίο, άρρωστο και αξιολύπητο, έτοιμο να δεχθεί το τέλος του. Η επιλογή αυτή δίνει στο σημερινό παιδί την ευκαιρία να δει την ανθρώπινη πλευρά του ήρωα που, παρ' όλα τα δεινά που έχει προκαλέσει ο Μινώταυρος⁷ στην Αθήνα, εκείνος δεν αισθάνεται τον πρώτο θυμό γι' αυτόν.

Ο δεύτερος λόγος αφορά στις επισκέψεις των αρχαιολογικών χώρων ή των μουσείων: σήμερα, η μουσειοπαιδαγωγική φιλοδοξεί να διαμορφώσει έναν ενημερωμένο επισκέπτη, μέσω των εκπαιδευτικών προγραμμάτων που έχουν ως χώρο έρευνας, μελέτης και δράσης τις αίθουσες όπου εκτίθενται τα τεκμήρια του παρελθόντος ή τους ίδιους τους τόπους που έσφυζαν από ζωή σε εποχές παλιότερες. Και το έχει καταφέρει ως ένα βαθμό. Ίσως, εκείνο που χρειάζεται να γίνει ακόμη είναι να ενταχθεί το κείμενο-μαρτυρία – όταν μπορούμε να το βρούμε – που ξαναδίνει τη ζωή στον αρχαιολογικό χώρο και στα εκθέματα των μουσείων τους λόγους, συμβολικούς και πραγματικούς, που εξηγούν την ύπαρξη και τη λειτουργικότητά τους. Από την άποψη αυτή, σχολείο, αρχαιολογικός χώρος ή μουσείο δημιουργούν ένα σύγχρονο περιβάλλον διαλόγου, όπου το κάθε παιδί «αναστοχάζεται» τα πρόσωπα και τους τόπους του παρελθόντος, τοποθετεί τον εαυτό του εκεί, γίνεται γέφυρα που διατηρεί στο παρόν τη μνήμη του παρελθόντος⁸ και καλλιεργεί αυτενεργώντας ένα πολιτισμικό υπόστρωμα αυτογνωσίας.

Το μυθιστόρημα *Στα Παλάτια της Κνωσού* έχει γραφτεί για να βοηθήσει τα παιδιά να καλλιεργήσουν τέτοιες ευαισθησίες και προβληματισμούς, να κατανοήσουν, λ.χ., πού οφείλεται η παρακμή της μινωικής πολιτείας, την οποία ο συγγραφέας παρουσιάζει ν' απολαμβάνει την τελευταία φάση της ευημερίας της, ενώ ταυτόχρονα η Αθήνα θεμελιώνει μεθοδικά την αυτονομία της και τη μεταγενέστερη ακμή της. Στο πλαίσιο της πλοκής, τα ερείπια της Κνωσού ξαναγίνονται ανάκτορα και εργαστήρια, η αγορά ξαναβρίσκει τον πολύβουο ρυθμό της, στις πλαγιές και στην κορφή της Ακρόπολης όλοι δουλεύουν για να αποκτήσει ισχυρό οπλισμό ο στρατός που θα εκστρατεύσει εναντίον της Κρήτης. Αλλά εκπληκτική είναι, επίσης, η «αποκοτιά» του Καζαντζάκη να καταστήσει κατανοήσιμα στη φαντασία του παιδιού, βιώσιμα και λειτουργικά τα έργα τέχνης της Κνωσού και της Αθήνας, όπως είναι οι μινωικές τοιχογραφίες⁹ ή το μπρούτζινο άγαλμα της Θεάς Αθηνάς¹⁰. Αμέσως παρακάτω θα δούμε ορισμένα παραδείγματα της τακτικής που ακολουθεί ο συγγραφέας προκειμένου να φέρει πιο κοντά δυο κόσμους που τους χωρίζουν χιλιετηρίδες!

1.1. Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Οι μινωικές τοιχογραφίες, ειδικότερα, «εγκιβωτίζονται» στο κείμενο και αποκτούν δραματική διάσταση, κίνηση και συμβολική σημασία, επειδή γίνονται μέρος της ζωής

των ηρώων. Η τοιχογραφία με τα χελιδονόψαρα¹¹, για παράδειγμα, διερμηνεύει τη φιλοσοφία του Ίκαρου, το διακαή του πόθο να φύγει, αλλά ταυτόχρονα προοικονομεί και τα «εσόμενα»¹². Λεπτομέρειες για τα *Ταυροκαθάγια*¹³, επίσης, μας διηγείται δυο φορές ο αφηγητής, όταν η Κρινώ, η αγαπημένη σκλαβοπούλα και φίλη της Αριάδνης, παλεύει με τον ταύρο κατά τη διάρκεια της μεγάλης γιορτής της «Ταυρομαχίας»: την πρώτη φορά ο αγώνας εξελίσσεται ομαλά χάρη στους επιδέξιους χειρισμούς της αθλήτριας¹⁴.

Όπως παρατηρούμε, ο αφηγητής δημιουργεί πολλαπλή εστίαση: συμμαρτίζει την αγωνία του Ίκαρου, όταν αυτός παρίσταται ως θεατής στον αγώνα και μελετά την κάθε κίνηση της Κρινώς, ωσάν να θέλει να την προστατεύσει από κάποια αναποδιά που μπορεί να της κοστίσει τη ζωή. Η ίδια η Κρινώ είναι, όμως, ήρεμη, προσηλώνεται στο άθλημα και επιδέξια τιθασεύει τον επιθετικό ταύρο. Ποιο είναι το αισθητικό αποτέλεσμα της σκηνής; Να νοιώθει ο αναγνώστης το χτυποκάρδι του Ίκαρου, να φοβάται την επιθετικότητα του ταύρου και να θαυμάζει την ακρίβεια των κινήσεων της νεαρής αθλήτριας, που προσφέρει τη λύτρωση σε όσους την καμαρώνουν.

Η γιορτή και το θέαμα των ταυρομαχιών ενώνουν συμβολικά όλες τις κοινωνικές τάξεις της Κρήτης και των γύρω νησιών. Μίνωας, βασιλική οικογένεια, αυλικοί, έμποροι, τεχνίτες, άντρες και γυναίκες παρακολουθούσαν το επικίνδυνο άθλημα. Μετά τη νίκη της Κρινώς ο αφηγητής στρέφει το βλέμμα του στους θεατές και τους επτά αθλητές που παίρνουν μέρος στον αγώνα και νικούν. Ο αφηγητής δίνει μια σύντομη «ανταπόκριση». Αλλά ο Καζαντζάκης είναι μάστορας στην οργάνωση της πλοκής και στοχαστής που λαμβάνει υπόψη του πάντα και την αρνητική πλευρά των πραγμάτων. Δε θ' άφηνε, λοιπόν, τους αναγνώστες του αμέτοχους σε δραματικές σκηνές όπου ο αθλητής ή η αθλήτρια γίνεται θύμα του ταύρου. Στην ιστορία του έργου έχουν δημιουργηθεί ήδη οι προϋποθέσεις. Ο Μίνωας μισεί τον Αθηναίο αρχισιδηρουργό του Αριστείδη, γιατί έφυγε με το Θησέα στην Αθήνα, όπου θα οργανώσει τα οπλοεργεία της ανερχόμενης πολιτείας. Θέλει, λοιπόν, να τον εκδικηθεί σκοτώνοντας ύπουλα την Κρινώ: για δεύτερη φορά την καλεί να αγωνιστεί με τον ίδιο ταύρο, που με εντολή του, τον έχουν μεθύσει οι βουκόλοι. Εκείνος μπαίνει αφηνιασμένος στην αρένα, χτυπά την Κρινώ, που ευτυχώς συνέρχεται γρήγορα, τον αρπάζει από τα κέρατα, δεν κατορθώνει, όμως, να κρατήσει το κεφάλι του σταθερό, ώστε να εκτελέσει με επιτυχία τις τρεις κινήσεις του αθλήματος: άλμα, «ανακυβίστηση» και επαναφορά στο έδαφος.

Τότε είναι που εκτυλίσσονται οι δραματικές σκηνές. Η αθλήτρια μετά βίας συγκρατείται από τα κέρατα, ενώ φίλοι, εχθροί και απλοί θεατές καθηλώνονται στο θέαμα αυτής της απροσδόκητης εξέλιξης: ουδείς τολμά να συνδράμει, μέχρι τη στιγμή που το μυαλό του Ίκαρου παίρνει στροφές και ματαιώνει τα σχέδια του μοχθηρού βασιλιά¹⁵.

Θα μπορούσε το σχολείο, σε συνεργασία με τους γονείς, να εμπνεύσει στα παιδιά την επιθυμία και την περιέργεια ενός *περιπάτου* ανάμεσα στα ερείπια της Κνωσού, με οδηγό το μυθιστόρημα *Στα Παλάτια της Κνωσού*. Ας φανταστούμε ένα κυριακάτικο πρωινό μια οικογένεια να περπατά στον αρχαιολογικό χώρο, να κουβεντιάζει, να ανακαλεί τα προηγούμενα δραματικά επεισόδια!

1.2. ΝΕΟΙ, ΕΦΗΒΟΙ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΑ ΣΤΑ ΠΑΛΑΤΙΑ ΤΗΣ ΚΝΩΣΟΥ

Η πρόταση, βέβαια, περιέχει και δόση ουτοπίας, εφ' όσον η νεοελληνική εκπαιδευτική πραγματικότητα σπάνια ευνοεί τέτοιες πρωτοβουλίες. Επιπλέον, έχουμε να παλέψουμε μ' ένα πολυσέλιδο μυθιστόρημα 450 σελίδων περίπου, με ήρωες προσηλωμένους σε αξίες, όπως το χρέος, δυσνόητες σ' ένα εννιάχρονο ή δεκάχρονο

παιδί. Ωστόσο, αυτός ο οικογενειακός περίπατος παρέα με την Αριάδνη, τον Ίκαρο, την Κρινώ, το Χάρη ή με οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο του βιβλίου δίνει και την ιδέα να σχεδιάσουμε κάποιες καινοτομίες. Υποθέτουμε ότι διδάσκουμε στην Τρίτη τάξη ενός Δημοτικού Σχολείου κοντινού στην Κνωσό (από το Δήμο «Νίκος Καζαντζάκης», τα νότια προάστια του Ηρακλείου, την κωμόπολη Αρχάνες) και ότι συμφωνούμε με τα παιδιά, στο πλαίσιο της ευέλικτης ζώνης, να αναζητήσουμε πτυχές του μινωικού πολιτισμού, με τις οποίες το σχολικό βιβλίο και καθημερινό μάθημα δεν προλαβαίνουν να ασχοληθούν. Τι θα μπορούσαμε, π.χ., να μάθουμε για τα «γειτονάκια» μας από την Κνωσό που έζησαν πριν πέντε ή τέσσερις χιλιάδες χρόνια;

Η Κνωσός και η Αθήνα, άλλωστε, προσεγγίζονται στο μυθιστόρημα ως προϊστορικές¹⁶ και λογοτεχνικές πόλεις, ως *χρονοτόποι* όπου εξελίσσονται οι χαρακτήρες των διαφόρων προσώπων της ιστορίας και αποκτούν πολιτική – ιστορική συνείδηση, καίρια για την τύχη της πόλης. Γι' αυτό, παρατηρείται το φαινόμενο ο αφηγητής άλλοτε να μιλά ωσάν να είναι ιστορικός και άλλοτε να παρακολουθεί στενά τους ήρωές του, να συμμερίζεται τις αγωνίες τους και να δημιουργεί γέφυρες συνεννόησης μεταξύ των νέων της προϊστορικής Κνωσού ή της Αθήνας και των σημερινών αναγνωστών! Και δείχνει να έχει εντυπωσιακή άνεση σε τέτοιου είδους προσεγγίσεις, γιατί κινείται μέσα στα ενδιαφέροντα των παιδιών και καταπιάνεται με εμπειρίες και βιώματα της παιδικής ή εφηβικής ηλικίας. Το σχολείο, π.χ., δεν παύει σε καμιά εποχή να γίνεται χώρος ποικίλων δράσεων. Πόσο, άλλωστε, θα τα ενδιέφερε μια πόλη του παρελθόντος, χωρίς ανθρώπους με παιδική ηλικία πλούσια σε «ξεστρατίσματα», όνειρα ή αντιρρήσεις απέναντι στους μεγάλους;

Έτσι ο συγγραφέας, αφού διευκρινίσει στους αναγνώστες του ότι *Παλάτι* σημαίνει μικρή πολιτεία στη μινωική Κρήτη, παρουσιάζει τη γενική άποψη της Κνωσού, τη ρυμοτομία της, τη θέση των εργαστηρίων, τις εργασίες που γίνονται σ' αυτά, τα σύμβολα της πιστοποίησης των προϊόντων και των έργων τέχνης. Έπειτα γίνεται μια στάση στο σχολείο:

Το Παλάτι είχε και το σχολείο του: μια κάμαρα βορειοανατολικά του Παλατιού, με πέτρινους πάγκους τριγύρω. Στο βάθος υψωνόταν η έδρα του δασκάλου και μπροστά της χαμηλότερα, μια άλλη έδρα. Στη χαμηλότερη τούτη έδρα ανέβαινε ο μαθητής, κρατούσε μαλακό πηλό κι απάνω του μάθαινε να χαράζει τα παράξενα σημάδια της κρητικής γραφής. Αν έκανε λάθος τα 'σβηνε μαλάζοντας τον πηλό και χάραζε άλλα¹⁷.

Επιπλέον, ο Καζαντζάκης έχει δοκιμάσει με επιτυχία μαζί με τη Γαλάτεια¹⁸ τη συγγραφή αναγνωστικών του Δημοτικού και γνωρίζει πόσο πιο εύκολα μαθαίνει το παιδί την ιστορία και τη γεωγραφία του τόπου του ή της χώρας του, αν τις συνδυάσει με τις προσωπικές εμπειρίες των πρωταγωνιστών μιας προσωπικής ιστορίας¹⁹ που συμβαίνει στο πλαίσιο μιας ιστορικής περιόδου. Την ίδια περίπου φιλοσοφία ως προς την προοπτική της συγγραφής εφαρμόζει και στο εν λόγω μυθιστόρημα, όπου είναι ευδιάκριτες οι ιστορικές ή – καλύτερα – οι αρχαιολογικές γνώσεις που επιδιώκει να μεταδώσει στα παιδιά ο Καζαντζάκης.

Στο απόσπασμα που ακολουθεί, ο αφηγητής μάς πληροφορεί για την περίεργη διάθεση του Ίκαρου να μη θέλει να δουλέψει στο εργαστήριο, μια συγκεκριμένη μέρα: αντίθετα, αισθάνεται την ανάγκη να βγει έξω και να κάνει βόλτα στην πολιτεία. Καθώς ο νεαρός τριγυρίζει στα εργαστήρια, ο αφηγητής τον παρακολουθεί και μας αφηγείται ό,τι βλέπει εκείνος. Έτσι φτάνει μαζί του μέχρι το σχολείο της Κνωσού, όπου ο γιος του Δαίδαλου προσέχει κάποιες λεπτομέρειες αλλαγών στον τρόπο διδασκαλίας της πρώτης γραφής²⁰. ο δάσκαλος εκφράζει στο μαθητή την προσωπική του φροντίδα, φροντίδα

που ο ίδιος δεν την είχε, όταν ήταν στη δική του ηλικία. Στην περίπτωση του εφαρμοζόταν ο κανόνας της άγριας *Παιδαγωγικής*²¹, ο ξυλοδαρμός, που όχι μόνο δεν έφερε τα επιθυμητά αποτελέσματα, αλλά κόστιζε και τη διαρροή των μαθητών. Και έπρεπε να παρέμβει ο πατέρας του, αντλώντας το παράδειγμα-επιχείρημα μέσα από τον δικό του κόσμο, τον κόσμο της Τέχνης, για να τον πείσει να γυρίσει στο σχολείο και να μάθει γράμματα²².

Πόσο πιο προσωπική και ανθρώπινη γίνεται η σχέση του Δαίδαλου με τον Ίκαρο στο παιδικό μυθιστόρημα, όπου ο Καζαντζάκης επινοεί το παράδειγμα του ξυλόγλυπτου για να πείσει το παιδί ότι τα γράμματα διαμορφώνουν τον άνθρωπο, ομορφαίνουν την ψυχή του! Και πόσο πιο απολαυστική και συγκινητική γίνεται η σκηνή, που μας αφήνει από τη ζωή των τολμηρών αυτών ανθρώπων μια τρυφερή ανάμνηση της καθημερινότητάς τους, διαφορετική από τις χλιοειπωμένες ζοφερές στιγμές της πτώσης του νεαρού Ίκαρου²³.

2. *Μελετώντας το μυθιστόρημα Στα Παλάτια της Κνωσού στο πλαίσιο του μαθήματος της Νεοελληνικής (Παιδικής) Λογοτεχνίας*

Στο πρωτόλειο αυτό μυθιστόρημά του ο Καζαντζάκης επιλέγει δυο προϊστορικούς μύθους, του Μίνωα και του Θησέα και τους καθιστά πλαίσιο της πλοκής. Οι ήρωες μολονότι δεν παρεκκλίνουν από τη γνωστή μυθική παράδοση, όπως σημειώσαμε πιο πάνω, ωστόσο, μεταπλάθονται σε προσωπεία υποκειμένων του πολιτικοκοινωνικού γίνεσθαι που περιβάλλει το συγγραφέα. Οι αναλογίες παρελθόντος και παρόντος, μύθου και ιστορίας, μυθικών ηρώων και πολιτικών προσώπων, θρύλων και γεγονότων, λαϊκών δοξασιών και επιστημονικών θεωριών, όπως έχει δείξει η έρευνα, προσδίδουν στο κείμενο αλληγορική προοπτική. Ο Φ. Κακριδής εκφράζει την υπόθεση ότι τα μυθιστορήματα *Μέγας Αλέξανδρος* και *Στα Παλάτια της Κνωσού*, έχουν γραφτεί την περίοδο του Μεσοπολέμου, τότε που ο συγγραφέας ζούσε στη Γερμανία²⁴. Ποικίλες μαρτυρίες²⁵ γύρω από τη ζωή του Καζαντζάκη συμφωνούν, επίσης, στην άποψη ότι ο ίδιος έκανε προσπάθειες – τουλάχιστον μέχρι το 1943²⁶ – να διαθέσει το μυθιστόρημα *Στα Παλάτια της Κνωσού* σε εκδοτικό οίκο, αλλά αυτές δεν ευοδώθηκαν. Οι διαδοχικές μαινώσεις της έκδοσης, κατά τη γνώμη μας, είναι πιθανόν να οφείλονται, συν τοις άλλοις, και στο γεγονός ότι στο μυθιστόρημα ο Θησέας επιμένει να καταστρέψει την Κρήτη, «δια πυρός και σιδήρου». Το πείσμα του ο ίδιος το δικαιολογεί ως αναγκαία προϋπόθεση, για να πάψει η παρηκμασμένη μινωική πολιτεία της Κνωσού να αποτελεί εμπόδιο στη χαρραγή του νέου πολιτισμού της Αθήνας.

Αν υιοθετήσουμε την άποψη που διατύπωσε ο Φ. Κακριδής, είναι πολύ πιθανό να υπαισέρχονται στο μυθιστόρημα οι φρικτές εμπειρίες που έζησε ο Ν. Καζαντζάκης, όταν βρισκόταν στην Αυστρία και στη Γερμανία, τότε που περνά την αρρώστια των ασκητών, βιώνει τη μεγάλη πείνα, την ανεργία, την ηθική κατάρπωση ενός άλλοτε εύρωστου έθνους· τότε μυείται, επίσης, στη θεωρία του Oswald Spengler για τους χαμένους πολιτισμούς αλλά και στις κομμουνιστικές ιδέες, παρακολουθώντας τα εκπαιδευτικά συνέδρια στο Βερολίνο. Είναι πολύ πιθανόν, λοιπόν, ο συγγραφέας να μεταπλάθει σε μυθιστόρημα το υλικό των ιστορικών βιβλίων που γράφει για λογαριασμό του Δημητράκου²⁷, εμπλουτίζοντας με νέες ερμηνείες τον μινωικό και τον αττικό μύθο. Ο Φ. Κακριδής πιστεύει, επίσης, ότι «φαίνεται πολύ πιθανό οι ξανθοί βάρβαροι του Βορρά, που καταλύουν το σάπιο βασίλειο του Μίνωα να παραπέμπουν, έμμεσα βέβαια, στους Ρώσους.»²⁸. Οι σύγχρονοι Ρώσοι είναι οι στρατευμένοι στην Επανάσταση, που γκρεμίζουν με την έναρξή της τους παλιούς πολιτισμούς, για να ιδρύσουν τον νέο πολιτισμό της ανθρωπιάς και της δικαιοσύνης²⁹.

Οι συσχετισμοί αυτοί βασίζονται, κυρίως, στις *Επιστολές προς τη Γαλάτεια*: εκεί διαβάζουμε, επιπλέον, τις μαχητικές «ανταποκρίσεις» του Καζαντζάκη για τις κοσμογονικές αλλαγές, για τη συμμετοχή των γυναικών στα εκπαιδευτικά και καλλιτεχνικά συνέδρια. Στα παραθέματα που αντλεί ο Φάνης Κακριδής από τις *Επιστολές* θα είχαμε να προσθέσουμε τα εξής: την οργή³⁰ του συγγραφέα για την κατάσταση των Ελλήνων στις μέρες του, τις σκηνές του μοντέρνου χορού που παρακολουθεί στο συνέδριο «Ρυθμός»³¹, τη φιλοδοξία του ως φιλοσόφου αναμορφωτή να ιδρύσει σχολείο³² όπου οραματίζεται να εκπαιδεύει πολεμιστές, για να γκρεμίσουν το παλιό και να φτιάξουν το καινούργιο³³. Αν πράγματι το έργο κυοφορείται αυτή την εποχή και γράφεται, πιθανόν στην πρώτη του μορφή, όταν τελειώνει η *Ασκητική* (1923)³⁴, απηχεί όχι μόνο την επιρροή των θεωριών του Oswald Spengler, τον ενθουσιασμό του για την κοσμογονική ανατροπή που φέρνουν οι παιδαγωγικές ιδέες του σοσιαλισμού, που εύκολα τις διακρίνουμε στη «συστράτευση» των Αθηναίων, μικρών και μεγάλων, αλλά και την αγανάκτησή του που έχασε την εμπιστοσύνη του στην ιδέα του Ελληνισμού. Οι *Επιστολές προς Γαλάτεια* μαρτυρούν τη σισύφεια προσπάθεια του Καζαντζάκη να βρει ανθρώπους που θα' χουν το πάθος των Ρούσων, να τον στηρίξουν στον επαναστατικό του αγώνα στην Ελλάδα. Θα υποστηρίξαμε ότι σ' αυτές υπάρχει το ιδεολογικό πρόπλασμα του μυθιστορήματος που εξετάζουμε και σ' αυτές διαβάζουμε την αγωνία που έχει για τις επιλογές του: να εγκαταλείψει τον αγώνα για την αναγέννηση της Ελλάδας ή να μείνει στο ιστορικοπολιτισμικό περιβάλλον της και να το μολιάσει με την πρόοδο, την πρόοδο που περνά μέσα από τον όλεθρο;

Στη Γερμανία ο Καζαντζάκης θαυμάζει την καλλιτεχνική ζωηρότητα της ρωσικής κουλτούρας που κάνει αισθητή την παρουσία της στο Βερολίνο. Όλη αυτή η ζωντάνια προέρχεται από τη «δυστυχία της Ρουσίας σήμερα», από την οποία ελευθερώνεται το πνεύμα και δημιουργεί το θαύμα του νέου κόσμου. Το ίδιο εύχεται και για την Ελλάδα, αρκεί να βρεθούν κάποιοι τολμηροί³⁵. Θα αναγνωρίζαμε εδώ το σκεπτικό με το οποίο αποφασίζει το τρίτο ταξίδι του ο Θησέας στην Κρήτη, που, όπως είπαμε και παραπάνω, είναι κανονική εκστρατεία. Τελικά, οι μύθοι της μινωικής Κρήτης παρέχουν στον συγγραφέα τη δυνατότητα να χωρέσει τους φιλοσοφικούς του προβληματισμούς και να τους μετασχηματίσει σε μυθιστόρημα. Ο Καζαντζάκης ανακαλύπτει τη συμβολική τους δυναμική σε κρίσιμους καιρούς, το λανθάνον τους νόημα, όπου χωρά τα καλά και τα κακά του καιρού του. Ποιος δεν θα αναγνώριζε στην Κρινώ του μυθιστορήματος που συντονίζει τις εργασίες των γυναικών στην Αθήνα, την επιθυμία του Καζαντζάκη να έχει δίπλα του τη Γαλάτεια στη *Νέα Ελλάδα*: «Σε συλλογίζομαι να δουλεύεις για τα μελλούμενα παιδιά, όταν βλέπω την καρδιά μου να φλέγεται από την περηφάνεια.»³⁶.

Οι πρωταγωνιστές των μύθων: από τους «προγόνους» της Ασκητικής στα μυθιστορηματικά πρόσωπα.

Η συγγραφική δραστηριότητα είναι για τον Καζαντζάκη διαρκής και επώδυνη *νέκρια*, όπου συμφύρονται ομηρικά και πλατωνικά μοτίβα. Ήδη από την *Ασκητική* έχουν κατασταλάξει μέσα του ζοφερές εικόνες επιλεκτικού διαλόγου με τους προγόνους³⁷.

Από τους προγόνους τελικά αυτούς ο συγγραφέας φαίνεται ότι επιλέγει ως ακραία παραδείγματα τον Μίνωα και τον Θησέα και τους καθιστά πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος. Ο πρώτος ανήκει σ' αυτούς που φοβούνται μήπως χάσουν την εξουσία και επιβάλλουν την υπακοή, ενώ ο Θησέας και ως διάδοχος του Αιγέα και ως βασιλιάς νικά τον φόβο και τολμά να διεκδικήσει το δίκαιο στηριγμένος στην εμπιστοσύνη των φίλων του και την εκτίμηση που του έχει ο λαός. Η δράση του Θησέα

αντιστοιχεί στο σύνολο των λειτουργιών του παραμυθιού που κατανέμονται ως επεισόδια στα τρία ταξίδια του ήρωα στην Κρήτη με στόχο τη σταδιακή αποδυνάμωση του νησιού. Πέρα από την αναζήτηση της οριστικής λύσης του συλλογικού δράματος της Αθήνας που αναγκάζεται να θυσιάζει τον ανθό της νιότης της κάθε χρόνο, ο ήρωας σχεδιάζει την καταστροφή της μινωικής αυτοκρατορίας με όπλα.

Η συλλογική περιπέτεια της πόλης των Αθηνών εξελίσσεται παράλληλα με την περιπέτεια του Θησέα, του Χάρη και της Κρινώς. Περιπέτεια, διαμόρφωση στάσεων και χαρακτήρων είναι αλληλένδετα στο μυθιστόρημα, ώστε μπορούμε να διαβάσουμε σ' αυτό την άσκηση μαθητείας των προσώπων: του Θησέα στο μύθο, στα πολιτεύματα, στα ζητήματα της ταυτότητας και της ετερότητας, του οικείου και του ξένου, μαθητείας του Ίκαρου, του Χάρη και της Κρινώς στην αναζήτηση της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας μέσα από τα γράμματα, την τέχνη, την άθληση, την πίστη στις αξίες. Ο Θησέας ανεβάζει στον Ανήφορο, όπως μας λέει στην *Ασκητική* ο Καζαντζάκης³⁸, τους συντρόφους του και τη Φαίδρα: την κόρη του Μίνωα, που αποφασίζει να παντρευτεί τον Αθηναίο ήρωα, κάνοντας έτσι ένα έξυπνο πολιτικό συμβιβασμό, μήπως και σώσει τον πατέρα της, το γέρο βασιλιά! Κορυφαίες μορφές στο μυθιστόρημα είναι ο Ίκαρος και ο Χάρης. Ο Ίκαρος, ο ατρόμητος «ταυρομάχος», σώζει την Κρινώ, ο Ίκαρος, ο άνθρωπος-πουλί, υπερβαίνει τον εαυτό του μαγεμένος από την πορεία προς το Φως και πεθαίνει «γενναίως», όπως θα μας έλεγε και ο Κάλβος! Ο Χάρης πάλι σώζει το Θησέα, όπως ο Κλείτος τον Αλέξανδρο, και καθώς ενστερνίζεται τις ιδέες του φίλου του Ίκαρου, ενατενίζοντας το ουράνιο φως της ελευθερίας, γίνεται ο εκλεκτός της Μούσας που του χαρίζει το όραμα του Χρυσού Αιώνα. Έτσι ανατέλλει ένας κόσμος όπου ο καθένας έχει το ρόλο του.

Το μυθιστόρημα *Στα Παλάτια της Κνωσού*, έχει κοινά θέματα με το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα: κουρασμένοι, ράθυμοι ή πονηροί βασιλιάδες, ραδιούργοι παλατιανοί, κόλακες σύμβουλοι, χειρωνακτική εργασία υποτιμημένη, αγροτικές περιοχές παραμελημένες από τη μια μεριά και από την άλλη η αξία των γραμμάτων, η σφριγηλή παρουσία της νεότητας με ιδανικά που δίνουν νέα πνοή στη διοίκηση μιας χώρας, ενώ η εναρμόνιση των πνευματικών και πρακτικών ασχολιών δομούν ένα στέρεο σύστημα αξιών, που το χρειάζεται ο τόπος για να επιβιώσει στους δύσκολους καιρούς της νεότερης και σύγχρονης νεοελληνικής ιστορίας. Αν έστω και η πρώτη μορφή του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη τοποθετηθεί στις αρχές της δεκαετίας του είκοσι, τότε *Το Παραμύθι χωρίς Όνομα* έχει περίπου δέκα χρόνια διαφορά: αξίζει, επομένως, να διερευνήσουμε στα πρώιμα αυτά μυθιστορήματα της Παιδικής Λογοτεχνίας τις ιδεολογικές και πολιτικές προεκτάσεις που αποκτά ο αλληγορικός λόγος των συγγραφέων προκειμένου να αποφευχθεί η σήψη. Και δεν είναι τυχαία η έμφαση που δίνεται σε αμφότερα τα μυθιστορήματα στην πειθαρχία και στην ακαταπόνητη εργατικότητα των νέων που εμπιστεύονται ξανά τη φύση σαν πηγή απ' όπου εκπορεύεται η θέληση για ζωή.



1. ΥΠΕΠΘ – Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, *Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγραμμάτων Σπουδών Ιστορίας*, ΟΕΔΒ, Αθήνα 1998, σ. 184 και στον διαδικτυακό τόπο pi-schools.gr
2. Η παράδοση της θεωρητικής προσέγγισης των μύθων είναι πλούσια στην ευρωπαϊκή σκέψη. Τουλάχιστον ως προς τις σύγχρονες προσεγγίσεις, βλ. Άλκη Κυριακίδη-Νέστορος, «Η Επιστημονική Ερμηνεία των Μύθων» στο Ι. Θ. Κακριδής (επιμέλεια), *Ελληνική Μυθολογία. Εισαγωγή στο Μύθο*, Τόμος Α', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, σ. 284-303. Κατά τον Claude Lévi-Strauss, οι πληροφορίες, που συγκεντρώνονται από τις διάφορες

- παραλλαγές του, δημιουργούν το μύθο στην τέλεια μορφή και το πλήρες περιεχόμενό του. Ο μύθος, επομένως, είναι το σύνολο των ιστοριών που εξιστόρησαν τη στάση και δικαιολόγησαν την κοινή άποψη των ανθρώπων για ζητήματα που αφορούν στην ύπαρξη του θεού, στη σχέση του ανθρώπου με το θεό, στους θεσμούς στις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους. Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», in [Claude Lévi-Strauss], *Structural Anthropology*, Pelegrine Books, Gr. Britain, 1977, p. 218.
3. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η Ελληνική Ιδιαιτερότητα*, Τόμος Α': Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο, Σεμινάρια 1982-1983, Κριτική, Αθήνα 2008, σ. 251.
 4. *Ο.π.*
 5. Αυτό δε σημαίνει ότι καταλύονται οι ηθικές αξίες που υπερασπίζεται ο μύθος. Συνήθως, όμως, στο λογοτεχνικό κείμενο κρίνεται η αυθαιρεσία της αυθεντίας ή της εξουσίας, ο ανθρώπινος λόγος αρθρώνεται διεκδικώντας το *ορθό* και το ηθικό σχήμα *ύβρις* vs *τίσις* μετατοπίζεται προς το αδικούμενο πρόσωπο.
 6. Οι ποικίλες πολιτισμικές και ιστορικές εμπειρίες του δημιουργού συντελούν ώστε να αποστασιοποιηθεί ο ίδιος από το μύθο και να περιορίσει το δέος που προκαλούν οι «δεσποτικές» μυθικές μορφές. Η οξυδέρκεια του Ν. Καζαντζάκη μεταφέρεται στη διεισδυτική ματιά του Θησέα και του Χάρη, που μελετούν την ψυχοσύνθεση και τις κινήσεις των υπολοίπων ηρώων, ωσάν να είναι πρόσωπα του εικοστού αιώνα. Εδώ ταιριάζει να θυμηθούμε όσα παρατηρούν οι Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet για τη σχέση μύθου και τραγωδίας. Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, Τόμος Α', Μετάφραση: Στέλλα Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σ. 28.
 7. Ανατροπή του μύθου συναντούμε, αντίθετα, στο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη *Κούρος* (1949), όπου ο Θησέας συμφιλιώνεται με τον Μινώταυρο. Για την απόφαση του Αθηναίου ήρωα να μη σκοτώσει τον Μινώταυρο, αλλά να προσπαθήσει να ισοροπήσει ανάμεσα στην κατάφαση για τον αγώνα (Εγώ) και την άρνησή του (Μινώταυρος) βλ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, *Η Νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη. Η Ποίηση της Ζωής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1981, σ. 281-284.
 8. Βλέπουμε, δηλαδή, να ισχύει εδώ η πολυεπίπεδη «αλληλενέργεια» ανάμεσα στα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος και στο πρόσωπο του αναγνώστη, όπως τη μελετά στον Ντοστογιέφσκι ο Μ. Μπαχτίν. Τσβετάν Τοντόροφ, *Η Κριτική της Κριτικής*, μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης, Προλεγόμενα: Παναγιώτης Μουλλάς, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1994, σ. 133.
 9. Βλ. Ν. Καζαντζάκης, *Στα Παλάτια της Κνωσού*, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1981, σ. 188.
 10. Πρβλ. τον διάλογο του Θησέα με την Αθηνά λίγο πριν εκστρατεύσει εναντίον του Μίνωα. *Ο.π.*, σ. 378-379.
 11. Το χελιδονόψαρο γίνεται, επίσης, αισθητικό πρότυπο του Καζαντζάκη όταν συλλαμβάνει τη βιοθεωρία της *κρητικής ματιάς*, σύμφωνα με όσα αναφέρει στην αυτοβιογραφική *Αναφορά*. Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, ε' ανατύπωση, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1982, σ. 478.
 12. Ν. Καζαντζάκης, *Στα Παλάτια της Κνωσού*, *ό.π.*, σ. 188.
 13. Πρβλ. την παρατήρηση του Γιώργου Σταματίου για τη ζωνρή απήχηση που έχει η τοιογραφία των *Ταυροκαθαψιών* στο έργο του Καζαντζάκη και τη συμβολική της σημασία στη σύνθεση της θεωρίας για την *κρητική ματιά* [Γιώργος Σταματίου], *Ο Καζαντζάκης και οι Αρχαίοι*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1983, σ. 192-193 & 304-305. Ο Στυλιανός Αλεξίου την τοποθετεί, ανάμεσα σε άλλες, μεταξύ 1600 και 1500 π.Χ. [Στ. Αλεξίου] *Μινωικός Πολιτισμός*, έκδ. β', εκδόται Υιοί Σπ. Αλεξίου, Ηράκλειο, ά.έ., 47. Οι κρητικές ταυρομαχίες, προσφιλές θέαμα, κατά τον Στ. Αλεξίου, συμβόλιζαν την αναίμακτη σύλληψη του ιερού ζώου, παρόμοιο δε άθλημα γίνεται στη Νότια Γαλλία. Βλ., *ό.π.*, σ. 116-117). Στην πάλη του ανθρώπου με τον ταύρο βρίσκει ο Καζαντζάκης το δεύτερο στάδιο πραγμάτωσης της θεωρίας του για την «κρητική ματιά». Βλ., Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, *ό.π.*, σ. 481.
 14. Ν. Καζαντζάκης, *Στα Παλάτια της Κνωσού*, *ό.π.*, σ. 201.
 15. *Ο.π.*, σ. 204-206. Στην *Οδύσεια* η Κρινώ είναι μια από τις τρεις κόρες του Μίνωα και παλεύει με τον Ταύρο θεό, αλλά σκοτώνεται. Η βασιλοπούλα επιδέξια τιθασειεί τον ταύρο, αλλά καθυστερεί την επαναφορά της στο έδαφος καθώς μαγεύεται από τα κάλλη του ουρανού που βλέπει ανάσκελη στη ράχη του και τα δάκρυα πλημμυρίζουν τα μάτια της. Το ζαστόχημα αυτό της κοστίζει τη ζωή. Ν. Καζαντζάκης, *Οδύσεια*, ραψωδία Ζ', στίχοι 568-

- 608, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1960, σ. 210-211. «Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της!»), όπως θα 'λεγε και ο Σολωμός!
16. Για την ενασχόληση του Καζαντζάκη με τη συγγραφή, ειδικά ιστορικών βιβλίων, την περίοδο που, πιθανόν, ο συγγραφέας δίνει την πρώτη μορφή του μυθιστορήματος *Στα Παλάτια της Κνωσού*, ενδεικτικά βλ. Φάνης Κακριδής, «Η αρχαιότητα στα παιδικά μυθιστορήματα του Καζαντζάκη», στο Στέφανος Κακλαμάνης – Μιχάλης Πασχάλης (επιμέλεια), *η Πρόσληψη της Αρχαιότητας στο Βυζάντιο και Νεοελληνικό Μυθιστόρημα*, στιγμή, Αθήνα 2005, σ. 284, σημ. 46· εκεί παρατίθεται σχετικό απόσπασμα γράμματος που στέλνει από το Βερολίνο το 1923 ο Καζαντζάκης στη Γαλάτεια.
 17. *Ο.π.*, σ. 178-179.
 18. Ελπίνη Νικολοιουδάκη-Σουρή, «Ο Εκπαιδευτικός Όμιλος και η συνεργασία Γαλάτειας και Νίκου Καζαντζάκη στη συγγραφή Αναγνωστικών για το Δημοτικό Σχολείο», στο Χριστίνα Αργυροπούλου (επιμέλεια), *Νίκος Καζαντζάκης και Εκπαίδευση*, Βιβλιοθήκη Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων –Ελληνοεκδοτική, Αθήνα 2008, σ. 26-67.
 19. Πρβλ. τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού που μαθαίνει το παιδί μέσα από τις αφηγήσεις του Παύλου και της Ανθούλας στην παιδική ροβινσωνιάδα της Γαλάτειας και του Νίκου Καζαντζάκη *Οι τρεις φίλοι* (1914) και τα γεγονότα διαφόρων ιστορικών περιόδων που αφηγούνται οι στρατιώτες των βαλκανικών πολέμων στο βιβλίο *Ο στρατιώτης* (1914), ό.π.
 20. Ίσως εδώ έχουμε μια μαρτυρία του «μαθητευόμενου γραφέα». Στη μινωική Κρήτη οι γραφείς, «υπάλληλοι υψηλής κοινωνικής τάξης», εκπαιδεύονταν σε ανώτερες σχολές, όπως και οι γιατροί, οι αρχιτέκτονες και οι ιερείς, σε αντίθεση με τους τεχνίτες που καταρτιζόνταν σε συντεχνιακά εργαστήρια. Σχετ. βλ. Αντώνης Γ. Χουρδάκης, *Η Αγωγή στη Μινωική Κρήτη*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2000, σ. 54-60. Ο Καζαντζάκης δεν ενδιαφέρεται να δώσει λεπτομέρειες για τη λειτουργία των ειδικών σχολών όπου εκπαιδεύονταν οι μινωίτες «σκριβάνοι» ή οι διάφοροι τεχνίτες, αλλά ο στόχος του είναι να τονίσει την αξία που έχει το σχολείο για τον κάθε άνθρωπο μιας τόσο καλά οργανωμένης κοινωνίας.
 21. Ο Καζαντζάκης εισάγει στους χαρακτήρες του μυθιστορήματος προσωπικά του βιώματα που τα ξαναβρίσκουμε στο αυτοβιογραφικό *Αναφορά στον Γκρέκο*. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον διάλογο μεταξύ του πατέρα του συγγραφέα και του δασκάλου, όταν πηγαίνει τον γιο του για πρώτη φορά στο σχολείο. Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Ε' ανατύπωση, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1982, σ. 54.
 22. Ν. Καζαντζάκης, *Στα Παλάτια της Κνωσού*, ό.π., σ. 178-180.
 23. Το παράθεμα από την *Επιτομή Ι*, (12-15) του Απολλόδωρου, διασκευασμένο, δανειζόμαστε από το διδακτικό εγχειρίδιο της Ιστορίας Γ' Δημοτικού *Από τη μυθολογία στην Ιστορία*, ό.π., σ. 48.
 24. Φ. Κακριδής, «Ο Μέγας Αλέξανδρος του Ν. Καζαντζάκη», στο Κώστας Μουτζούρης (επιμέλεια), *Πεπραγμένα Επιστημονικού Διημέρου «Νίκος Καζαντζάκης: Σαράντα χρόνια από το θάνατό του*, Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997, Έκδοση της Δημοτικής Πολιτιστικής Επιχείρησης Χανίων, Χανιά 1998, σ. 122 και του ίδιου «Η αρχαιότητα στα παιδικά μυθιστορήματα του Καζαντζάκη», ό.π., σ. 282-283.
 25. Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1984², σ. 504-507, Ελένη Καζαντζάκη, *Ν. Καζαντζάκης ο ασυμβίβαστος*, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1983², σ. 470, Φ. Κακριδής, «Ο Μέγας Αλέξανδρος του Ν. Καζαντζάκη», ό.π., σημ. 10, Γ. Μητροφάνης, *Το ιστορικό μυθιστόρημα για παιδιά και νέους κατά την περίοδο 1900-1980, Τα πρόσωπα και τα προσώπεια*, ανέκδοτη διδ. ή διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Παν/μιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2001, σ.193-197 και σημ. 29, 31, 32, 37.
 26. Πρόκειται για χρονολογία που εντάσσεται μέσα στην αφήγηση του μυθιστορήματος και αναφέρεται ως παράδειγμα απεικόνισης σύγχρονης χρονολογίας με τα μινωικά σύμβολα αρίθμησης. Τη χρονιά αυτή μπορούμε να θεωρήσουμε ως έτος ante quem της τελικής διαμόρφωσης του έργου. Ο Καζαντζάκης, γενικότερα, όπως μας πληροφορεί στον Πρόλογο του *Αλέξη Ζορμπά*, αλλά και στην *Αναφορά στον Γκρέκο* αφήνει το οποιοδήποτε έργο του να κυοφορείται μέσα του καιρού. Σχετ. βλ. Φ. Κακριδής, «Η αρχαιότητα στα παιδικά μυθιστορήματα του Ν. Καζαντζάκη», ό.π. σ. 277 και ειδικότερα για την «κυοφορία» του *Ζορμπά* Μιχάλης Πασχάλης, «Η κυοφορία του *Ζορμπά* και οι τέσσερις μαίες του: Όμηρος, Πλάτωνας, Δάντης, Σαίξπηρ», *Νέα Εστία, τεύχος 1806, Αφιέρωμα στον Ν. Καζαντζάκη*, Δεκέμβριος 2007, σ. 1122-1144.
 27. Βλ. τη μαρτυρία της Ελένης Καζαντζάκη, ό.π., σ. 99-100.
 28. Ο Καζαντζάκης δημιουργεί, δηλαδή, έναν συμφυρμό από διαφορετικές περιόδους της Ιστορίας: ξανθοί είναι οι βάρβαροι του Βορρά, οι Δωριείς του μυθιστορήματος, που

εξορμούν από ένα λιμάνι πέρα από τη Μαύρη Θάλασσα, με *μονόζυλα*, παρόμοια μ' εκείνα που χρησιμοποιήσαν οι Ρως, όταν το 860 απείλησαν την Κωνσταντινούπολη, όπως μαρτυρούν οι βυζαντινοί συγγραφείς. Το κόκκινο χρώμα συνοδεύει την εμφάνιση των ξανθών βαρβάρων· *κόκκινα σημάδια* βρίσκονται στα πανιά, κόκκινα είναι και τα φανάρια των πλοιαρίων. Στα *Γράμματα προς Γαλάτεια* ο Καζαντζάκης αναφέρεται συχνά στις κόκκινες σημαίες των κομμουνιστών που πλημμυρίζουν το Βερολίνο. Φ. Κακριδής, *ό.π.*, σ. 284.

29. Εδώ πρέπει να προσθέσουμε, επίσης, ότι ο Καζαντζάκης δεν αφήνει ανεκμετάλλευτη καμιά μαρτυρία από την Ιστορία ή την Παράδοση που επισημαίνει την παρουσία των Ρώσων στη συνείδηση του ελληνικού λαού· Ο Φ. Κακριδής διερωτάται μήπως η πλούσια ρητορική του *ξανθού* που υπάρχει στο μυθιστόρημα υπονοεί την «παλιά ελπίδα λυτρωμού» όπως αυτή διατυπώνεται στις *προφητείες του Αγαθάγγελου και στους λαϊκούς χρησμούς της Τουρκοκρατίας*. *Ό.π.*, σ. 283 και σημ. 44.
30. Βλ. Ν. Καζαντζάκη, *Επιστολές προς Γαλάτεια*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1984, σ. 104-105.
31. *Ό.π.*, σ. 101-102.
32. *Ό.π.*, σ. 182.
33. *Ό.π.* 203.
34. Από τις *Επιστολές προς τη Γαλάτεια* διαπιστώνουμε ότι ο Καζαντζάκης ενδιαφέρεται για την Παιδαγωγική των Σοσιαλιστών του Βερολίνου συστηματικά, όταν τελειώνει την *Ασκητική*. Στην εξηκοστή επιστολή, γραμμένη πιθανόν την πρώτη εβδομάδα του Απριλίου 1923, συνοψίζει το περιεχόμενο του συγγράμματος, όπου εξομολογείται την άσκηση και την εξέλιξη της ζωής του και προαναγγέλλει το επόμενο Έργο. *Ό.π.*, σ. 171-172.
35. *Ό.π.*, σ. 110-111.
36. *Ό.π.*, σ. 111.
37. Ν. Καζαντζάκης, *Ασκητική*, ε' έκδοση, εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1971, σ. 34-36.
38. Ν. Καζαντζάκης, *Ασκητική*, *ό.π.*, σ. 28.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΖΕΡΒΟΥ*

**ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ ΑΚΡΗ ΤΗΣ ΚΟΚΚΙΝΗΣ ΚΛΩΣΤΗΣ:
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ**

...Κάθε τέλος βιβλίου είναι λάθος, ψέμα, βιασμός, φράγμα... Γι' αυτό φροντίζουμε πολύ το τέλος, να 'ναι, βέβαια, ένα πυκνό και σαν αναγκαίο τέλος και να μη φαίνεται σαν τέλος, αλλά να 'χει συνέχεια μέσα στους ανθρώπους και στο χρόνο, αφού η ζωή συνεχίζεται μ' όλες τις αντιθέσεις της (και εξαιτίας τους), και κάθε αληθινό βιβλίο, κάθε σωστό έργο πρέπει να 'ναι ατελεύτητο, απέραντο.

Γιάννης Ρίτσος, *Τι παράξενα πράματα, Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων 2*, Κέδρος, 1983.

I. Ο Αποχωρισμός του αφηγητή, του ήρωα και του αναγνώστη

Όποιος δεν έχει χύσει δάκρυα πικρά, ούτε κρυφά, ούτε φανερά, επειδή η θαυμαστή ιστορία του τέλειωσε κι ήρθε η ώρα ν' αποχωριστεί τα πρόσωπα που μαζί τους έζησε τόσες περιπέτειες, που τ' αγάπησε και τα θαύμασε, πρόσωπα που γι' αυτά ανησύχησε και έθρεψε ελπίδες και τώρα χωρίς τη συντροφιά τους, η ζωή φαίνεται αδειανή και χωρίς νόημα (Έντε, 1997, σ. 12),

καθώς λέει ο Μίχαελ Έντε, τότε ίσως να μην μπορεί να καταλάβει πόσο δύσκολες, πόσο φορτισμένες αποδεικνύονται οι τελευταίες γραμμές ενός αναγνώσματος για παιδιά. Επιχειρώντας να βάλει τον αναγνώστη της Ιστορίας χωρίς τέλος στη θέση του νεαρού ήρωά της, του Μπάστιαν, που είναι και ο ίδιος φανατικός αναγνώστης, ο συγγραφέας περιγράφει την αίσθηση οδυνηρού αποχωρισμού που δημιουργεί η καταληκτική παράγραφος ενός αφηγηματικού κειμένου. Ο Έντε αναφέρεται βέβαια στην ανάγνωσή της, ωστόσο το ίδιο, αν όχι περισσότερο, δύσκολη και φορτισμένη είναι η δημιουργία της: ο συγγραφέας δεν είναι εύκολο να αποφασίσει για την τελική τύχη των ηρώων του, γιατί είναι σαν να επιλέγει το ρόλο της μοίρας, της ίδιας της ζωής, ή του Θεού απέναντί τους. Του είναι επίσης δύσκολο να παραδεχτεί ότι, πάει πια, τελειώσε για πάντα η ενασχόληση και η συναναστροφή μαζί τους, μια και η δική του αποστολή τερματίστηκε!

* Καθηγήτρια «Κλασικής Φιλολογίας και Παιδικής Λογοτεχνίας» στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Βιβλία της: 1) *Ironie et Parodie le comique chez Homère*, 1990. 2) *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, (1993), Οδυσσέας, 1974. 3) *Στη χώρα των θαυμάτων: Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, Πατάκης, 1997. 4) *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια: Για μια θεωρία της ομηρικής ποιητικής*, Α. Καρδαμίτσα, 2003. 5) *Ελληνική αρχαιότητα και Παιδικό βιβλίο*, Α. Καρδαμίτσα (υπό έκδοση). 6) *Η Οδύσσεια ανάμεσα στο παραμύθι και το μυθιστόρημα – Μεταφράζοντας Όμηρο, Επίμετρο στην Οδύσσεια* (μετάφραση 1932), Μαΐστρος, 2005.

Υπάρχουν μερικοί συγγραφείς που αναβάλλουν επιμελώς αυτόν τον αποχωρισμό, επινοώντας διάφορους τρόπους και κυρίως δημιουργώντας συνέχειες στις αρχικές ιστορίες. Ο L. Carroll γράφει ένα δεύτερο και σημαντικότερο βιβλίο, τις ιστορίες *Πίσω απ'τον καθρέφτη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί*, μετά από την *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, συνεχίζοντας τις περιπέτειες της ηρωίδας του. Σ' ένα τρίτο βιβλίο, την *Ιστορία με κόμπους*, αναγνωρίζουμε ίσως την ίδια ηρωίδα με αλλαγμένο όνομα που τώρα πια είναι έφηβη, ενώ η χώρα των θαυμάτων γίνεται γι' αυτήν το Λονδίνο του 19^{ου} αιώνα.

Ο Mark Twain γράφει τον *Huck Finn* ως συνέχεια στην ιστορία του *Τομ Σώγιερ*. Σ' αυτό το δεύτερο, πολύ σημαντικότερο βιβλίο, ο ήρωας-αφηγητής λίγο πριν το τέλος λέει με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο: «Ευτυχώς που τελείωσα, γιατί αν ήξερα τι κόπος είναι να γράψεις ένα βιβλίο δεν θα το άρχιζα ποτέ». Αν και κάπως έτσι ανακουφισμένοι αισθανόμαστε όλοι, όταν τελειώνουμε μια σχετικά ογκώδη γραπτή εργασία, όχι οπωσδήποτε λογοτεχνική, η διατύπωση αυτή του M. Twain, σε απόλυτη εναρμόνιση με τον χαρακτήρα του Χακ, μοιάζει με εκείνα τα αστεία που ακούγονται σε στιγμές μεγάλης συγκινησιακής φόρτισης και αμηχανίας, όπως αυτές των αποχαιρετισμών και των αποχωρισμών, δίνοντας την αίσθηση πως εκστομίζονται μόνο και μόνο για να αποφευχθούν ηχηρά συναισθηματικά ξεσπάσματα... Άλλωστε ο Twain κάποιον καιρό αφού έγραψε τους δυο αυτούς τόμους των πιο γνωστών του μυθιστορημάτων, επανέρχεται και ξαναζωντανεύει τον Τομ Σώγιερ σε δυο ακόμα αναγνώσματα. Ο δημοφιλής ήρωάς του είναι τώρα μεγαλύτερος, περισσότερο ώριμος και εμπλουτισμένος από τις εμπειρίες των δυο προηγούμενων βιβλίων, σε σημείο που να μπορεί ο συγγραφέας να του εμπιστευτεί το ρόλο του συνηγόρου σε μια επαρχιακή δίκη, όπου θριαμβεύει η δικαιοσύνη, ή το ρόλο του ντεντέκτιβ και κυρίως να τον παρουσιάσει και πάλι ως ταξιδευτή, εκτός Αμερικής αυτή τη φορά.

Την ίδια περίπου εποχή η Louisa May Alcott στον επίλογο του βιβλίου της *Jo's Boys* (1886) αναρωτιέται: «Πώς θα τελειώσει άραγε η ιστορία της ζωής των ηρώων μου;». Στην πραγματικότητα η ιστορία είχε ξεκινήσει πολύ παλιότερα, όταν η συγγραφέας έγραφε σε ξεχωριστές διαδοχικές ενότητες – που δημοσιεύονταν σε νεανικό περιοδικό – το δημοφιλέστατο μυθιστόρημά της *Little Women* (1868) και κυρίως σε μορφή συνολικής συνέχειας το δεύτερο μυθιστόρημά της, *Good Wives* (1869). Σ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της λάβαινε συχνά γράμματα νεαρών αναγνωστριών που της ζητούσαν να διαμορφώσει ένα *ευτυχισμένο τέλος* παντρεύοντας την αξιολάτρευτη κεντρική ηρωίδα της, τη Jo, με τον πάμπλουτο νεαρό γείτονά της, τον Laurie. Ένα τρίτο βιβλίο, το *Little Men* (1871), συνέχιζε την ιστορία της οικογένειας March και γράφτηκε κάτω από την πίεση ισχυρότατων βιοποριστικών αναγκών, με τις ευλογίες του εκδότη που τον ενδιέφερε φυσικά η εμπορική επιτυχία του πονήματος και σε ανταπόκριση με τις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού που επιθυμούσε να μην αποχωριστεί τους αγαπημένους του ήρωες, να διαβάσει ακόμα ένα είδος συνέχειας. Το βιβλίο *Jo's Boys* ήταν το τέταρτο που αναφερόταν πάντα στην οικογένεια March και συγκεκριμένα στις παιδαγωγικές εμπειρίες της Jo και του συζύγου της, αυτού του μεσήλικα Γερμανού καθηγητή, ήδη διευθυντή στο Κολλέγιο που ίδρυσαν μαζί. Εκδόθηκε δυο μόλις χρόνια πριν το θάνατο της συγγραφέως που πέρασε συνολικά πάνω από είκοσι χρόνια της ζωής της γράφοντας και ξαναγράφοντας την ιστορία της οικογένειας March και των επιγόνων της, φυσικών ή «πνευματικών», επιχειρώντας να μετουσιώσει σε λογοτεχνία τις εμπειρίες της δικής της στρατευμένης και ταλαιπωρημένης ζωής και κυρίως συναναστρεφόμενη την καταδική της persona, τη Jo¹. Πόσο εύκολο θα ήταν να την αποχωριστεί;

Αυτή η συγγραφέας με τη μεγάλη καρδιά, την αποστολικότητα, την αυτοθυσία, κατόρθωσε να πλάσει ζωντανούς κι ανεξάρτητους χαρακτήρες στα πρόσωπα των ηρωίδων της, μ' όλο τον ηθικοδιδασκτικό της εποχής της και του εμπορικού είδους που υπηρετούσε. Πόσο εύκολο θα της ήταν να τις αποχωριστεί, να σταματήσει να

ασχολείται μαζί τους και να στραφεί σε κάτι άλλο; Πόσο εύκολο θα ήταν γι' αυτήν να βάλει τέλος, οριστικό και αμετάκλητο, σε όλες αυτές τις γεμάτες αισθήματα ιστορίες της; Την απάντηση δε θα τη μάθουμε ποτέ, αφού το δικό της οριστικό και αμετάκλητο τέλος επέρχεται αιφνίδια, το 1888 στα πενήντα έξι της χρόνια, δυο χρόνια μετά την έκδοση του τελευταίου της βιβλίου και δυο εικοσιτετράωρα μετά το θάνατο του πατέρα της που η ίδια φρόντιζε ανελλιπώς, πριν προλάβει να αποχαιρετίσει τους ήρωές της!

Στη δική μας εποχή η Ζωρζ Σαρή καταγράφει στα βιβλία της την ιστορία τη δική της και της οικογένειάς της που διασταυρώνεται με τη συλλογική ιστορία της Ελλάδας, της Ευρώπης και του κόσμου. Αναγνωρίζουμε τους ίδιους ήρωες στα μυθιστορήματα με συνεχόμενη υπόθεση που συγκροτούν τη ζωή της. Στο εξαιρετικό μυθιστόρημά της, *Νινέτ*, αναγνωρίζουμε την εύθραυστη φιγούρα της μητέρας της, Έμμας, που η ευαισθησία, η διάθεση για ονειροπόληση και η τρυφερότητά της δεν την εμποδίζουν να αποδεικνύεται δυνατή, αποφασιστική και με σωστή κρίση στις δύσκολες στιγμές. Την ίδια φιγούρα αναγνωρίζουμε ως Γαλλίδα μαμά που αισθάνεται ξένη στην Ελλάδα, στο βιβλίο *Ε.Π.*, ενώ μαθαίνουμε την τραγική κατάληξη της ζωής της στο μυθιστόρημα *Οι νικητές*, όπου μέσα «σε ένα μεγάλο θάλαμο ψυχιατρείου» τραγουδάει συνέχεια παιδικά γαλλικά τραγουδάκια, «ανάμεσα στις άλλες τρελές». Στο τελευταίο της έργο, *Το προτελευταίο σκαλοπάτι* (2009), η συγγραφέας ασχολείται και πάλι με το ίδιο πρόσωπο σμίγοντας τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα. Γράφει χαρακτηριστικά:

Η μητέρα μου (ήταν) νεκρή από χρόνια, όμως ολοζώντανη όταν έγραφα το πρώτο μου βιβλίο, και το άλλο, και το άλλο... Κι έτσι ολοζώντανη έμεινε στη μνήμη μου κι η τρέλα της, που πολύ αργότερα μάθαμε ότι δεν ήταν τρέλα, αλλά μια νόσος γνωστή σήμερα στον καθένα – αλτσχάιμερ. Στο τελευταίο μου βιβλίο, αισθάνθηκα την ανάγκη να χαρίσω στην Έμμα τη ζωή που δεν είχε, το τέλος μιας δυναμικής γυναίκας, ικανής να ξεπεράσει τον πόνο και να σταθεί στα πόδια της αυτάρκης κι αξιοπρεπής.

Η συγγραφέας Λότη Πέτροβιτς – Ανδρουτσοπούλου, μας έχει δώσει πολύ μεγάλο αριθμό μυθιστορημάτων. Αναγνωρίζουμε τους ίδιους ήρωες σε διαφορετικά βιβλία της: κάθε φορά τους συναντούμε σε διαφορετική φάση της ζωής τους, να έχουν διαφορετικό ρόλο, άλλοτε να είναι πρωταγωνιστές, άλλοτε λιγότερο κεντρικά πρόσωπα, διαπιστώνουμε όμως ότι διατηρούν τα βασικά στοιχεία του χαρακτήρα τους διαμορφωμένα με πειστικό τρόπο ανάλογα με τις συνθήκες και την ηλικία τους.

II. Ο θάνατος ή το ευτυχισμένο τέλος: στρατηγικές αφήγησης

Η γνωστή συγγραφέας Margaret Atwood στο αφήγημά της με τον εύγλωττο τίτλο *Happy Endings* προτείνει διαφορετικά είδη πλοκής στις ιστορίες της. Ανάλογα με τις συναντήσεις και τις αισθηματικές επιλογές των ηρώων της διαμορφώνεται η κοινή ζωή των ζευγαριών που θα μπορούσε να είναι ο Τζων και η Μαίρη, ή ο Τζων και η Ματζ, ή η Ματζ με τον Φρεντ κλπ. Η ζωή των ηρώων (όπως άλλωστε και των πραγματικών ανθρώπων) επηρεάζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τη συνύπαρξη με τον σύντροφο. Όμως η συγγραφέας μας τονίζει ότι για όλους τους χάρτινους ήρωες, όπως και για όλους τους σάρκινους ανθρώπους, το τέλος της ιστορίας τους συμπίπτει με το τέλος της ζωής τους και γι' αυτό απευθύνεται στους αναγνώστες της σημειώνοντας χαρακτηριστικά:

Πρέπει να καταλάβετε, το τέλος είναι πάντα το ίδιο, όσο κι αν η ιστορία τεμαχίζεται. Μην ξεγελιάστε, τα άλλα είδη τέλους είναι πλαστογραφημένα, ... κι έχουν την πονηρή πρόθεση να σας εξαπατήσουν, ή να σας συγκινήσουν με ακραία αισιοδοξία, αν όχι με ξεκάθαρη αισθηματολογία. Το μόνο αυθεντικό τέλος είναι αυτό που προβλέπεται για όλους: στο τέλος ο Τζων και η Μαίρη πέθαναν.

Σίγουρα ο θάνατος είναι η αδήριτη κατάληξη της ζωής και σύμφωνα με τον ηροδότειο και σολώνειο λόγο, μόνο μετά από αυτόν έχει νόημα οποιαδήποτε αποτίμηση, ή αξιολόγησή της σε σχέση με το αν αυτή υπήρξε ευτυχομένη ή όχι. Ωστόσο, είμαστε σίγουροι πως ο θάνατος είναι πραγματικά ταυτόσημος με το τέλος των ηρώων και το τέλος της ιστορίας τους; Ο Γιάννης Ρίτσος μάς έχει προειδοποιήσει πως «κάθε πορεία είναι ένας κύκλος, κ' οι νεκροί επιστρέφουν/στο στίγμα της ανάστασης (που 'ναι ο λόγος του ανθρώπου)» («Μέσα Συγκοινωνίας», *Χειρονομίες*). Οι λογοτεχνικοί ήρωες δεν πεθαίνουν, ή, αν πεθάνουν, μπορούν να «αναστηθούν». Η ίδια η Atwood φαίνεται πως θεληματικά αυτοδιαψεύδεται ανατρέποντας με ειρωνικό τρόπο την κοινή διαπίστωση που διατύπωσε εμφαντικά στο προηγούμενο έργο της: ο μακρύς μονόλογος της Πηνελοπιάδας φαίνεται πως «εκφωνείται», όταν ήδη η ηρωίδα-εσωτερική αφηγήτρια βρίσκεται από καιρό στον Κάτω Κόσμο, ενώ με τον κάπως προκλητικό τίτλο *Συνομιλώντας με τους νεκρούς*, η συγγραφέας προσπαθεί να συνοψίσει το νόημα της πνευματικής της αυτοβιογραφίας και των οφειλών της στις νεανικές κυρίως αναγνώσεις της, δηλαδή στους παλαιότερους συγγραφείς, σημαντικούς και ελάχιστους.

Στη δική μας λογοτεχνία το έργο της σύγχρονης μας πολυδιαβασμένης και σημαντικής συγγραφέως, Ζυράννας Ζατέλη (που όπως θα δούμε επηρεάζει και τη συγγραφή του παιδικού βιβλίου) μας έδειξε με πολύ παραστατικό τρόπο ότι σε καμιά περίπτωση ο θάνατος δεν οδηγεί στο τέλος της ιστορίας των ηρώων. Όπως είναι γνωστό, στο ογκώδες μυθιστόρημά της *Ο Θάνατος ήρθε τελευταίος* (2001) οι περισσότεροι ήρωές της πεθαίνουν, είτε είναι νέοι, είτε μεγαλύτεροι, είτε μικρά παιδιά. Ωστόσο, στο τελευταίο μυθιστόρημά της, *Το πάθος χιλιάδες φορές* (2009), δεύτερο μέρος της ανολοκλήρωτης ακόμα τριλογίας *Με το παράξενο όνομα Ραμάνθις Ερέβους*, οι νεκροί

καταβεβλημένοι εν ζωή από τα στοιχεία της φύσης, από πάθη και έρωτες που δεν τους σήκωνε η πάνω μεριά της γης, τίναξαν από τον γιακά τους τα χρώματα και επέστρεψαν θριαμβικά,

για να συνεχίσουν για άλλη μια φορά την ιστορία τους. Άλλωστε οι πολυάριθμες μεταοδυσσειακές νέκυιες, ποιητικές και άλλες, που έχουν γραφτεί θα διέψευδαν την άποψη πως ο θάνατος των ηρώων συμπίπτει με το τέλος της ιστορίας τους.

Υπάρχουν μάλιστα φορές που ο θάνατος είναι η αρχή της ιστορίας. Το παραμύθι, *Ο Άγγελος*, του Άντερσεν ξεκινάει με το χαμό του μικρού αγοριού που μάλιστα, μαζί με τη ρομαντική, εξιδανικευμένη και ωραιοποιημένη εικόνα του θανάτου, δίνει ένα είδος αιτιολογικού και μεταφυσικού χαρακτήρα στην αφήγηση. Μαθαίνουμε πως

κάθε φορά που πεθαίνει ένα καλό παιδί, ο Θεός στέλνει έναν άγγελο του στη Γη, για να το πάρει στην αγκαλιά του, να το σκεπάσει με τα μεγάλα, άσπρα φτερά του και να μαζέψει λουλούδια, για να το στολίσει εκεί που θα το πάει. Τα λουλούδια αυτά τα δίνουν στο παιδάκι, να παίζει μαζί τους· κι όποιο λουλούδι τού αρέσει περισσότερο, το φιλάει. Κι έτσι το λουλούδι παίρνει φωνή, για να τραγουδάει μαζί με τον άγγελο τη χαρά του ονειρευτού Παραδείσου.

Η αφήγηση είναι κυκλική, αφού η καταληκτική παράγραφος επαληθεύει, συγκεκριμενοποιεί και εξειδικεύει την ευρύτερη εισαγωγική.

Φτάσανε στους κήπους του Θεού, όπου όλα είναι πλημμυρισμένα από χαρά... Ο Θεός έσφιξε το μικρό αγόρι στην αγκαλιά Του και το παιδί απέχτησε φτερά, όπως και οι άλλοι άγγελοι... Το ξεραμένο λουλούδι άνοιξε ξανά... και πήρε μέρος στην τεράστια χορωδία που τραγουδάει το μεγαλείο του Θεού μέσα στους αέναους κύκλους του απέραντου Σύμπαντος.

Είναι αλήθεια ότι πολύ συχνά η καταληκτική σκηνή στα παραμύθια του Άντερσεν είναι μια σκηνή θανάτου, ακόμα κι όταν αυτός ο θάνατος παρουσιάζεται με εξωραϊσμένο και καθησυχαστικό τρόπο, ή ακόμα και με παρωδιακή τεχνική. Στα *Λουλούδια της Ίδας* η τελική σκηνή είναι ένα παιχνίδι κηδείας που παίζουν τρία παιδιά και θάβουν τελετουργικά κάτι μαραμένα λουλούδια. Η *Σκιά* τελειώνει με την εκτέλεση ενός αθώου ανθρώπου, *Ο φρόνος* και *Το λευκάνθεμο* πεθαίνουν, *Η ιστορία μιας μητέρας* είναι μια αναμέτρηση της ηρωίδας με το θάνατο που τελικά παίρνει το παιδί της... Στο πολύ πιο γνωστό *Κοριτσάκι με τα σπέρτα* η βασανισμένη μικρούλα ηρωίδα «ανεβαίνει στον ουρανό», «έχοντας αντικρύσει τα γλυκά πρόσωπα της μητέρας της και της γιαγιάς της» που την περιμένουν εκεί. Το πρωί οι διαβάτες τη βρίσκουν νεκρή και παγωμένη, αλλά δεν μπορούν να καταλάβουν «τι όμορφα πράγματα είχε ζήσει το περασμένο βράδυ αυτό το κοριτσάκι». Ο θάνατος λοιπόν παρουσιάζεται σαν κάτι το πραϋντικό και το λυτρωτικό που αναπαύει και ανταμείβει τους αθώους και τους δυστυχημένους!

Ωστόσο, επειδή το παραμύθι είναι εξαιρετικά συγκινητικό και έκανε πολλά παιδικά μάτια να κλαίνε, μερικοί διασκευαστές άλλαζαν την τελευταία παράγραφο σύμφωνα με την πάγια παιδαγωγική αντίληψη ότι ένα σκληρό και αμετάκλητο τέλος αποκαρδιώνει και φοβίζει τον τρυφερής ηλικίας αναγνώστη. Έτσι λοιπόν ο διαβάτης έβρισκε το πρωί το κοριτσάκι λιπόθυμο και παγωμένο, αλλά ζωντανό· τύχαινε ο άνθρωπος αυτός να είναι πλούσιος έμπορος, αλλά ταυτόχρονα στοργικός και συναισθηματικός οικογενειάρχης, έτσι λοιπόν υιοθετούσε το κοριτσάκι που μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε πως στο εξής θα ζούσε ζωή χαρισάμενη! Όπως έχει παρατηρήσει η R. Lukens ένα κλειστό καθησυχαστικό τέλος ταιριάζει περισσότερο στους μικρότερους αναγνώστες, γιατί δεν προκαλεί φόβους, αβεβαιότητες και άγχη (Lukens, 2007, 119). Μια ανάλογη λύση πρότειναν άλλωστε και άλλα συγκινητικότερα και παγκόσμιας εμβέλειας παιδικά μυθιστορήματα, όπως το σημαντικότερο *Χωρίς Οικογένεια* (1877) του Hector Malot που κατόρθωσε να ενσωματώσει στοιχεία ρεαλιστικά και ιστορικά, ή *Η μικρή Πριγκίπισσα* (1887) της Frances Hodgson Burnett, και *Ο μικρός λόρδος* (1886) της ίδιας συγγραφέως που γνώρισαν τεράστια εμπορική επιτυχία για περισσότερα από εκατό χρόνια. Η κατάληξη ήταν πάντα η ίδια: οικογενειακή ευτυχία μαζί με ευμάθεια για τον μικρό ήρωα ή τη μικρή ηρωίδα της ιστορίας!

Το στενά δεμένο με την *κάθαρση* τέλος είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο του αφηγήματος που απευθύνεται σε παιδιά. Το συναντούμε με τη μορφή της παιδαγωγικής προτροπής στους άμπολλους οδηγούς για τη συγγραφή βιβλίων για παιδιά που κυκλοφορούν ανελλιπώς την τελευταία δεκαετία. Αν το τέλος δεν είναι απόλυτα ευτυχημένο, πρέπει τουλάχιστον να είναι αισιόδοξο ή ελπιδοφόρο, ή έστω να αφήνει μια κάποια θετική διέξοδο. Είναι αποκαλυπτικό το γεγονός ότι συγγραφείς που θεωρούνται αντισυμβατικοί, όπως ο R. Dahl, όταν επιχειρούν τη λεγόμενη *αυτοδιασκευή*, όταν διασκευάζουν δηλαδή ένα δικό τους έργο που το έχουν γράψει για ενήλικους, ώστε να γίνει κατάλληλο για παιδιά, φροντίζουν γενικά να συμμορφωθούν μ' αυτόν τον παιδαγωγικό κανόνα: το τέλος του αφηγήματος ταυτίζεται με τη δικαίωση, αν όχι την ανταμοιβή, των καλών και την τιμωρία ή τουλάχιστον τη μη δικαίωση των κακών. Ένα τέτοιο τέλος όμως προϋποθέτει ότι σε όλη την έκταση του έργου, οι ήρωες αποκαλύπτονται με σαφήνεια και οι χαρακτήρες διαγράφονται με πολύ ξεκάθαρα περιγράμματα, ώστε με πολύ μεγάλη ευκολία και χωρίς καμιά αμφιβολία ο νεαρός αναγνώστης να μπορεί να τους κατατάξει σε θετικούς ή αρνητικούς. Αυτή η απλοποίηση και η απολυτοποίηση των χαρακτήρων περιλαμβάνεται συχνά στη διαδικασία της (αυτο)διασκευής για παιδιά μ' όλο που μερικές φορές αποδυναμώνει τα έργα κάνοντας τους ήρωες μονοδιάστατους και απομακρύνοντάς τους από κάθε ρεαλιστική πρόθεση.

Ήδη από τις παραπάνω αναφορές στα κείμενα προκύπτει σχετικά αβίαστα η παρατήρηση ότι το οποιοδήποτε τέλος ενός έργου προετοιμάζεται και προοικονομείται συστηματικά, ήδη από την αρχή του, με συγκεκριμένες τεχνικές και στρατηγικές, όπως έχει δείξει ο G. Genette. Κάποτε προεξαγγέλλεται με διάφορους τρόπους προειδοποιώντας έμμεσα τον προσεχτικό αναγνώστη για το τι θα συμβεί στις τελευταίες σελίδες. Σ' αυτό το πλαίσιο οι μαντείες, οι προφητείες και οι οιωνοί, στην πραγματική ζωή μπορεί να μην έχουν απολύτως καμιά σημασία, ωστόσο στη λογοτεχνία, ειδικά αυτή των αρχαϊκών χρόνων, αποτελούν σημαντικά στοιχεία που προεξαγγέλλουν το τέλος και προοικονομούν την εξέλιξη της δράσης, ή την συμπυκνώνουν σε μια κατοπτρική εσωτερική αφήγηση που αποτελεί σμίκρυνση της όλης πλοκής.

Στη δ ραψωδία της *Οδύσσειας*, στην αφήγηση που οι μεταγενέστεροι της έδωσαν τον τίτλο *Μενελάου Πλάναι* συμπυκνώνονται οι νόστοι των Αχαιών που πολέμησαν στην Τροία, στην αφήγηση του θαλασσινού γέροντα Πρωτέα με τη μαντική ικανότητα. Το τι θα συμβεί στο έπος το προεξαγγέλλει πάντα ένας μάντης ή ένας θεός, αρωγός ή τιμωρός των θνητών, αλλά κυρίως μεγάλος αρωγός του δημιουργού, για να τον βοηθήσει να διευθετήσει την εξέλιξη της πλοκής και να την οδηγήσει στο τέλος της! Ο T. Todorov είχε μιλήσει για «προδιαγεγραμμένη πλοκή» (*intrigue de prédestination*) με την έννοια ότι ο δημιουργός την έχει προσεχτικά προσχεδιάσει, έχοντας συχνά αποφασίσει από την αρχή για την κατάληξή της, ενώ ένας αφηγητής (που εδώ είναι ο επικός μάντης) προετοιμάζει διακριτικά, αλλά αποφασιστικά τον αναγνώστη γι' αυτήν.

Τηρουμένων των αναλογιών και των αποστάσεων, στην πραγματική ζωή το να αγναντέψει κάποιος μια «αιματοβαμμένη» ανατολή ή δύση του ήλιου δεν προκαλεί συνήθως κάτι διαφορετικό από συναισθήματα τέρψης, όμως στο ιστορικό μυθιστόρημα της Πηνελόπης Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, το ίδιο θέμα προεξαγγέλλει στα μάτια ενός ήρωα μια πολύνεκρη μάχη.² Φυσικά με τον τρόπο αυτό αποφεύγεται ο αιφνιδιασμός του αναγνώστη που θα παρακολουθήσει αρκετούς θανάτους, μέχρι να τελειώσει το βιβλίο. Ο Genette έχει κάνει λόγο για την πρό-ληψη (*anticipation* ή *prolepse temporelle*) που από την αρχή προειδοποιεί τον αναγνώστη για το σύνολο του έργου, άρα και για την κατάληξή του (*Figures III*, 105). Κάνει λόγο επίσης για την καλλιέργεια του αισθήματος αναμονής στον επαρκή αναγνώστη, μέσω μικρών συμβολικών προειδοποιήσεων που μόνον έμμεσα και μυστικά ο αφηγητής τού απευθύνει (σ. 111).

Γενικά, το ενδιαφέρον που προκαλεί μια ανάγνωση κειμένου είναι απόλυτα συνυφασμένο με την αναμονή και την προσδοκία του τέλους που λειτουργεί ως «οργανωτική αρχή» και «μαγνητική δύναμη»: με βάση την καταληκτική παράγραφο οργανώνονται τα στοιχεία της αφήγησης, όπως έχει δείξει ο Gerald Prince (Prince, 1982, σ. 157). Κάτι τέτοιο ισχύει σε μικρότερο βαθμό για τα κείμενα της ελληνικής αρχαιότητας, όπως είναι το έπος, ή ακόμα και η τραγωδία, όπου η πλοκή του μύθου ήταν γνωστή και δεδομένη. Εδώ η κατάληξη έχει συνήθως ηθική αξία και συνδέεται με την ηθική δικαίωση του ήρωα, σύμφωνα με την περίφημη αριστοτελική κάθαρση.

III. Σημειώσεις για μια τυπολογία του τέλους: η σχετικότητα των όρων

Οι παλαιότεροι θεωρητικοί έκαναν διάκριση ανάμεσα σε *ανοιχτό* και *κλειστό* κείμενο, και κατά συνέπεια μιλούσαν για *κλειστό* και *ανοιχτό* τέλος. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι το πρώτο υποτίθεται πως είναι απόλυτο και επιβάλλεται κατά κάποιον τρόπο στον αναγνώστη, ενώ το δεύτερο τού αφήνει διεξόδους και περιθώρια να φανταστεί ο ίδιος και να αποφασίσει για το πώς ακριβώς μπορεί να τελειώνει η ιστορία και η ζωή των ηρώων. Ανοιχτό τέλος είναι ολοφάνερο πως έχουμε στα λεγόμενα διαδραστικά βιβλία, όπως *Τα 88 Ντολμαδάκια* ή *Τα 33 ροζ ρουμπίνια* του

Ευγένιου Τριβιζιά. Εδώ η αφήγηση τεμαχίζεται σε μικρές επιμέρους ενότητες που φυσικά δεν έχουν σταθερή σειρά, άρα ούτε δεδομένη εξέλιξη και κατάληξη. Με πολύ θεαματικό τρόπο τα ηλεκτρονικά βιβλία προσφέρουν τη δυνατότητα επιλογών της πλοκής και της τελευταίας παραγράφου. Οι πιθανότητες είναι πολλές, ωστόσο αυτό το παιχνίδι των τυποποιημένων επιλογών, όσο ευρύ κι αν είναι, δε φαίνεται περισσότερο απροσδόκητο και απρόβλεπτο από το ευφάνταστο και εντελώς προσωπικό τέλος που θα μπορούσε να επινοήσει ο οποιοσδήποτε δημιουργικός αναγνώστης οποιουδήποτε τυπωμένου κειμένου.

Κάποτε ο δημιουργός φροντίζει να δώσει ένα τέλος *διπτό* ή και *πολλαπλό* προτρέποντας έτσι τον αναγνώστη να διαμορφώσει ο ίδιος τις επιλογές του. Στο μυθιστόρημα *Η γυναίκα του γάλλου υπολοχαγού* του John Fowles προτείνονται δυο διαφορετικές καταληκτικές παράγραφοι που η μία θα μπορούσε να αναφέρεται στη σύγχρονή μας εποχή, ενώ η άλλη στη βικτωριανή, μια και το έργο προσδιορίζεται από τον δημιουργό του ως «παρωδία βικτωριανού μυθιστορήματος». Στην καταληκτική σκηνή του θεατρικού έργου για παιδιά της Ξένιας Καλογεροπούλου *Το σκλαβί*, που βασίζεται σε διασκευή λαϊκού παραμυθιού, βλέπουμε να παίρνουν το λόγο πολλοί διαφορετικοί αφηγητές που προτείνουν ο καθένας εντελώς διαφορετικό τέλος για την ιστορία που παρουσιάστηκε. Στη διάρκεια του έργου ο θεατής, ή απλώς ο αναγνώστης, έχει την ευκαιρία να διαπιστώσει τις τεράστιες διαφορές στην ιδιοσυγκρασία και τις εμπειρίες αυτών των ηρώων-αφηγητών, έτσι ώστε να κατανοήσει ότι το τέλος που προτείνει ο καθένας αποτελεί καθρέφτισμα του δικού του προσωπικού σύμπαντος. Έμμεσα λοιπόν ο θεατής ή ο αναγνώστης ενθαρρύνεται να κάνει το ίδιο, να *προεκτείνει* την ανάγνωση του κειμένου ή την παρακολούθηση της παράστασης δημιουργώντας ενδεχομένως ένα άλλο τέλος, όπως ο ίδιος θα το επιθυμούσε, να εμπλακεί δηλαδή δημιουργικά σ' αυτήν την πολλαπλότητα.

Το τέλος σε ένα αφήγημα μπορεί να είναι ακόμα *αναμενόμενο* ή *ανατρεπτικό*. Όταν διαβάζουμε σήμερα ένα μαγικό παραμύθι, περιμένουμε οπωσδήποτε το καλό και καθαρή τέλος. Οι καλοί δικαιώνονται, οι κακοί εξουδετερώνονται και κυρίως ο ήρωας παντρεύεται τη βασιλοπούλα, ή αντίστοιχα το βασιλόπουλο την καλή κοπέλα και ζουν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα. Μετά το 1968 ένα τέτοιο τέλος θεωρήθηκε εντελώς συμβατικό, γι' αυτό προτάθηκαν και δημιουργήθηκαν άπειρες μεταγραφές παραμυθιών με αντεστραμμένο τέλος, όπως με μια βασιλοπούλα που αφού φιλήσει το βάτραχο γίνεται βατραχίνα, ή με τρία σκανταλιάρικα λυκάκια που βασανίζουν το κακό γουρούνι, αλλά στο τέλος γίνονται φίλοι κλπ. Υπάρχει μια σαφής αλλαγή των χαρακτήρων καθώς και μια εντυπωσιακή ανατροπή του συστήματος αξιών. Ωστόσο, εδώ είναι χρήσιμο να αναφέρουμε κάτι που μας ξαναθυμίζει με έμφαση η πρόσφατη μελέτη της Ruth Bottigheimer: ότι το παραμύθι που τελειώνει με το γάμο της βασιλοπούλας με το φτωχό τυχερό παλικάρι και του βασιλόπουλου με την όμορφη φτωχή κοπέλα υιοθετεί μια πολύ μεγάλη κοινωνική ανατροπή. Όπως είναι γνωστό, αυτού του είδους τα παραμύθια δημιουργούνται (αν δεν καταγράφονται διασκευασμένα) στα χρόνια της ιταλικής Αναγέννησης στη Βενετία, από τον Giovanni Franscesco Straparola, στη συλλογή του, *Piacevoli Notti*.

Όταν λοιπόν στο παραμύθι του τετραπέρατου Παπουτσωμένου Γάτου ο γιος του μωλώνά παντρεύεται την κόρη του βασιλιά, αυτό είναι κάτι εντελώς απίθανο και αντίθετο προς την πραγματικότητα, μια και στη Βενετία απαγορεύονται με νόμο οι γάμοι ανάμεσα σε ανθρώπους διαφορετικής κοινωνικής τάξης. Χρειάζονται μάγια και μια σειρά από υπερευνοϊκές συγκυρίες για να γίνει αυτό το θαύμα. Από αυτή την άποψη μόνο σήμερα αυτό το τέλος φαίνεται *συμβατικό*. Στον καιρό της δημιουργίας του θα χαρακτηριζόταν εξαιρετικά αντισυμβατικό, σχεδόν σκανδαλώδες. Χρειάζεται πολλή φαντασία από την πλευρά του τότε παραμυθά και πολύ μεγάλη δόση μαγικής παρέμβασης, για να ξεπεραστεί το τότε τεράστιο κοινωνικό χάσμα και να σταθεί ο

ακτήμων ρακένδυτος και ρυπαρός χωρικός – δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι κάνει μπάνιο στη θάλασσα ή στο ποτάμι, ή ότι προσποιείται πως του έκλεψαν τα ρούχα του ληστές – δίπλα στην αβρή βασιλοπούλα. Κατά μία έννοια λοιπόν αυτό το σχετικά συμβατικό από λογοτεχνική άποψη τέλος αποδεικνυόταν για την εποχή του ανατρεπτικό από κοινωνική άποψη, ενώ ο κόσμος της μυθοπλασίας φαινόταν να διαφοροποιείται εντυπωσιακά από τον κόσμο της πραγματικότητας.

Τη διαφορά αυτή ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και τον κόσμο της μυθοπλασίας αναλαμβάνουν να εξηγήσουν στους νεαρούς αναγνώστες και «νεότεροι κλασικοί» συγγραφείς, όπως ο E. Kästner. Στο πρωτοποριακό και ίσως τώρα λίγο ξεχασμένο μυθιστόρημά του, *Ο Αντώνης και η Κουκιδίτσα*, όλα τελειώνουν καλά, όμως ο συγγραφέας, παιδαγωγός και οπαδός του «Διαφωτισμού για παιδιά» προειδοποιεί τους νεαρούς του αναγνώστες ότι τέτοια ευτυχισμένη κατάληξη έχουν συνήθως τα βιβλία, ενώ στην πραγματική ζωή συχνά συμβαίνει το αντίθετο. Σ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης ο αναγνώστης έχει πολύ συστηματικά προετοιμαστεί για μια τέτοια κατάληξη. Σε ενδιάμεσα ξεχωριστά κεφάλαια που δεν προωθούν την πλοκή (και μάλιστα σύμφωνα με τη θέληση του συγγραφέα έχουν τυπωθεί με διαφορετικά στοιχεία) ο αναγνώστης έχει προσκληθεί στο εργαστήρι του δημιουργού, για να κρίνει τους ήρωες, να τους καταλάβει, να αποφασίσει ποιοι είναι συμπαθέστεροι, αν έχουν κάποια ελαφρυντικά για τα λάθη τους κλπ. Μάλιστα ο Kästner έχει προειδοποιήσει τον αναγνώστη του ότι μπορεί να παραλείψει αυτά τα κεφάλαια σχολιασμού, αν δεν του φαίνονται ενδιαφέροντα, χωρίς να χάσει τίποτα από την ακολουθία των γεγονότων. Η τελική παρατήρηση λοιπόν που αναφέρεται στην πραγματική ζωή αφορά κυρίως τον επαρκή αναγνώστη που διάβασε ολόκληρο το κείμενο και κατάλαβε ότι το μυθιστόρημα πλάθεται με στοιχεία της ζωής, χωρίς όμως να την αντιγράφει απόλυτα. Το μυθιστόρημα αυτό, όπως άλλωστε και ολόκληρο το έργο του Kästner, ισορροπεί ανάμεσα στην πρόθεση να αφυπνιστεί ο νεαρός αναγνώστης και να προετοιμαστεί για την πραγματική ζωή, αλλά και τη διάθεση να ικανοποιηθεί μέσω της κάθαρσης.

Το πιο ενδιαφέρον τέλος είναι ίσως το τέλος της *ανατροπής* ή της *αναίρεσης*. Ο αντεστραμμένος κόσμος της Αλίκης, όπου δεν ισχύουν οι κοινωνικές συμβάσεις που η ίδια έχει διδαχτεί, ούτε οι κώδικες επικοινωνίας με τους οποίους η ηρωίδα έχει εξοικειωθεί, αναιρείται, από πρώτη άποψη, όταν ο αναγνώστης μαθαίνει στην καταληκτική παράγραφο ότι απλώς όλα όσα ξετυλίχτηκαν ήταν τα όνειρα, ή οι εφιάλτες, της μικρής ηρωίδας που αποκοιμήθηκε. Αυτό το τέλος συνδέεται με την πρόθεση του συγγραφέα να δώσει μια ανακουφιστική κατάληξη για χάρη του νεαρού αναγνώστη του εξαυλώνοντας σε *όψιν ενυπνίου* τις παρά-λογες σκηνές με τα αλλόκοτα πλάσματα που προκαλούν φόβο. Πρόκειται ωστόσο για ένα τέλος ελάχιστα πειστικό για τον επαρκή (και όχι αναγκαστικά ενήλικο) αναγνώστη που γνωρίζει ή απλώς μπορεί να υποπτευθεί ότι το όνειρο, τουλάχιστον στη λογοτεχνική του εκδοχή είναι «σημαντικόν των όντων» κατά τον Αρτεμίδωρο τον Δαλδιανό (1, 1).

Κατ' εξοχήν τέλος *αναίρεσης* με ειρωνικό χρώμα σφραγίζει το «ερωτικό» αφήγημα της Ζυράννας Ζατέλη *Η περσινή αρραβωνιαστικιά* (εκδ. Σιγαρέτα, 1984). Η αφηγήτρια διαβεβαιώνει ότι «αρραβωνιάστηκε τον Μάρκο την Πρωτοχρονιά», ότι «κοιμήθηκε μαζί του από το πρώτο κιόλας βράδυ», ότι ωστόσο του «επέτρεπε να την απατάει», γιατί αισθανόταν πως «δεν είχαν ανάγκη από καταστάσεις σαφώς σαρκικές για να νιώθουν ενωμένοι». Χαρακτηρίζει τη μητέρα του Μάρκου «σωστή αγριόγατα, αχόρταγη στον έρωτα, όχι όμως πόρνη» και μας πληροφορεί πως «κάποτε ένας γιατρός, εργένης και αρκετά εκκεντρικός», «τη συμπάθησε ιδιαίτερα» και «κατάφερε να την πείσει να πάει να μείνει σπίτι του, να ζήσουν μαζί». Κάποτε όμως επέρχεται ο τραγικός θάνατος του Μάρκου, που τον πατάει ένα φορτηγό μπροστά στα τρομαγμένα μάτια της αφηγήτριας. Ενώ εκείνη κλαίει σπαραχτικά, ακολουθεί η παρηγορητική φράση που της απευθύνει κάποιος γείτονας και που μ' αυτήν τελειώνει η ιστορία: «Πήγαινε στη μαμά

σου... μην κάνεις έτσι για μια γάτα»! Η καταληκτική αυτή πρόταση αποκαλύπτει ότι η ιστορία προέρχεται από τις παιδικές αναμνήσεις της αφηγήτριας και ότι πρόκειται απλώς για ένα γάτο κι ένα κοριτσάκι.³ Επαναπροσδιορίζει λοιπόν τον κυριολεκτικό και τον μεταφορικό λόγο του κειμένου σε ένα ειρωνικό παιχνίδι αμοιβαίας και συνεχούς *αντιμεταχώρησης*, ανάμεσα στο ανθρώπινο και το ζωικό στοιχείο. Άλλωστε είναι γνωστό πως η θρησκευτική αντίληψη της μεταμόρφωσης του αρχαίου θεού και της αλλαγής της μορφής του που από ανθρώπινη γίνεται ζωική, καταλήγει, μέσα από την επική διατύπωσή της, στην έννοια της παρομοίωσης.

Η πρώτη ανάγνωση επιφυλάσσει λοιπόν ένα τέλος αντισυμβατικό· αιφνιδιάζει και εκπλήσσει τον αναγνώστη και τον οδηγεί στην αναθεώρηση και την ανασκευή του τρόπου που έχει αντιληφθεί την ιστορία. Ο αναγνώστης αποδεικνύεται λοιπόν *πεπλανημένος*, η αρχική του πρόσληψη ακυρώνεται με τρόπο ειρωνικό. Στην επαναανάγνωση θα έχει την ευκαιρία να επανεκτιμήσει τον αφηγηματικό λόγο κατανοώντας τώρα ως κυριολεξία ό,τι είχε εκλάβει ως μεταφορά και το αντίστροφο, συνειδητοποιώντας ότι πρόκειται για μια *πολύ αθώα* παιδική ιστορία, ή πιο σωστά για μια αφήγηση (που υποδύεται την) αθώα, ενώ κατορθώνει να δημιουργήσει αίσθηση ματαιώσης και διάψευσης. Εδώ επαληθεύεται ο Β. Tomashevsky που προτείνει την επαναανάγνωση και την αναδρομική αξιολόγηση μιας αφήγησης με βάση το τέλος της (Tomashevsky, 1965, σ. 68).

Ένα αντίστοιχο αφηγηματικό παιχνίδι, με φανερή επίδραση από το έργο της Ζυράννας Ζατέλη, υιοθετεί αργότερα η συγγραφέας Μπέση Λιβανού στο χαριτωμένο βιβλίο της *Με λένε Σόνια*. Μόνο στην καταληκτική παράγραφο ο νεαρός αναγνώστης πληροφορείται με βεβαιότητα ότι η ηρωίδα της αφήγησης είναι μια γατούλα. Το στοιχείο ευχάριστης έκπληξης που κάνει το νεαρό αναγνώστη να χαμογελάει, ακυρώνεται βέβαια στην επαναανάγνωση του κειμένου.⁴ Αυτό το τέλος *αναίρεσης* εμπλέκει τον αναγνώστη σε ένα γοητευτικό παιχνίδι ειρωνείας, όπου θύμα γίνεται ο ίδιος. Εδώ η πλάνη και η παγίδευση του αναγνώστη ταυτίζεται με τη *σαγήνη* του κειμένου. Στην περίπτωση αυτή οποιαδήποτε εξωκειμενική προειδοποίηση του νεαρού αναγνώστη, όπως π.χ. ένα εξώφυλλο ζωγραφισμένο με γάτες, θα κατέστρεφε αυτή τη σαγήνη. Η εικονογράφηση της Ίριδας παρακολουθεί προσεχτικά την αφήγηση πετυχαίνοντας μάλιστα ένα είδος μικρής κλιμάκωσης. Στο προτελευταίο κεφάλαιο διακρίνεται απλώς η σκιά μιας γατούλας, ενώ μέχρι τη σελίδα αυτή οι εικόνες παρουσιάζουν μόνο ανθρώπινα πρόσωπα και πράγματα. Στην καταληκτική εικόνα που συνοδεύει στην αντικριστή σελίδα την αποκαλυπτική καταληκτική παράγραφο, η μορφή της γάτας είναι κεντρική και χαρούμενη, με σχεδόν ανθρωποποιημένα χαρακτηριστικά.

Στο τέλος επανεκκίνησης, η αφήγηση σταματάει στο σημείο από όπου ξεκίνησε. Η κατάληξη εξομοιώνεται κατά κάποιο τρόπο με την αρχή κι έτσι το τέλος αυτό προβάλλεται ως αφετηρία για νέες ιστορίες με καινούρια πλοκή, κυρίως όταν ο ήρωας έχει αποδειχθεί εξαιρετικά γνωστός και η πρόσληψή του είναι τεράστιας εμβέλειας. Στην *Οδύσσεια* υποτίθεται ότι όλα τελειώνουν καλά, αφού έχει πραγματοποιηθεί η μνηστηροφονία και ο ποιητής έχει φροντίσει συστηματικά να παρουσιάσει αυτόν τον εξαιρετικά φριχτό και σκληρότατο φόνο (τουλάχιστον για τα μάτια του σύγχρονου αναγνώστη) σαν μια δίκαιη τιμωρία για πολύ κακούς και υβριστές ανθρώπους. Όμως, χρειάζεται η παρέμβαση της Αθηνάς στην τελευταία ραψωδία για να αποφευχθεί η εξακολούθηση της αιματοχυσίας, να μην πραγματοποιηθεί η εκδίκηση από την πλευρά των οικογενειών των σκοτωμένων, αλλά και να σταματήσει το μένος του κεντρικού ήρωα.

Ωστόσο, το τέλος του κειμένου της *Οδύσσειας*, του έπους που πολύ εύστοχα έχει χαρακτηριστεί ως προάγγελος του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος του 18^{ου} αιώνα, δεν συμπίπτει καθόλου με το τέλος της ιστορίας του Οδυσσέα, ή ακριβέστερα με το τέλος

των περιπετειών του. Η συνέχειά τους έχει ήδη προοικονομηθεί και έχει γίνει αντικείμενο μιας μινιμαλιστικής εκδοχής (version minimaliste) στην εμπειροχόμενη αφήγηση που ο ίδιος ο ήρωας απευθύνει στην Πηνελόπη. Τον ήρωα περιμένουν τώρα χερσαίες κι όχι θαλασσινές περιπέτειες, πρέπει να πραγματοποιήσει ταξίδια μέχρι να φτάσει «εκείνους τους ανθρώπους που δεν έχουν δει θάλασσα, ούτε βλέπουν αλάτι στο φαγητό τους, ούτε ξέρουν από καράβια και κουπιά». Όμως οι θεοί έχουν προεξαγγείλει ότι χωρίς κίνδυνο θα ξεπεράσει και αυτές τις περιπέτειες ο Οδυσσεύς, αφού θα τελειώσει τη ζωή του, γέρος, πολύ τιμημένος και αγαπητός στο λαό του με ειρηνικό και ήσυχο θάνατο. Η μινιμαλιστική αυτή αφήγηση, που περιέχει το τέλος, εξασφαλίζει στις μεταγενέστερες άπειρες αφηγήσεις γύρω από τον Οδυσσέα, την ύπαρξη ενός ήρωα που, αφού είναι δεδομένο ότι θα αποδειχθεί μακρόβιος και θα πεθάνει ειρηνικά, διεκπεραιώνει διάφορα σχέδια με επιτυχία, βγαίνει αν όχι νικητής από τις διάφορες συγκρούσεις, ωστόσο σώος και αβλαβής, ώστε να μπορεί να συνεχίσει ο ίδιος τα κατορθώματά του και οι πολλοί και διάφοροι αφηγητές τις ιστορίες τους.

Απόλυτα ανάλογο τέλος επανεκκίνησης υπάρχει στους επίσης μακρόβιους και αιώνια νέους ήρωες της παραλογοτεχνίας, και μάλιστα των αφηγηματικών εικονογραφημάτων (κόμικς). Σ' αυτό το πλαίσιο ο Λούκυ Λουκ παρουσιάζεται πάντα στην τελευταία εικόνα κάθε περιπέτειάς του με έναν απόλυτα στερεοτυπικό τρόπο: είναι ένας μοναχικός καβαλάρης της επίσης αιώνιας φοράδας του, της Ντόλυ, και μάλιστα το συνηθισμένο τραγούδι του «Είμαι ένας φτωχός και μόνος καουμπόυ», επιβεβαιώνει ότι δεν έχει επέλθει καμία μεταβολή ούτε στον χαρακτήρα του, ούτε στην οικογενειακή, ούτε στην οικονομική, ούτε καν στη φυσική του κατάσταση. Παραμένει ένας άφθαρτος ήρωας, αναλλοίωτος στα μάτια του αναγνώστη που κι αυτός με τη σειρά του προετοιμάζεται να δεχτεί και να απολαύσει αυτόν τον ίδιο ήρωα σε μια διαφορετική περιπέτεια πάντα με ίδια κατάληξη.

Στο ίδιο πλαίσιο οι Γαλάτες του Γκοσινό γιορτάζουν την καλή έκβαση κάθε επιτυχούς περιπέτειας των δυο ηρώων, του Αστερίξ και του Οβελίξ, με ένα πλούσιο συμπόσιο, κατά τα επικά πρότυπα, αφού εύστοχα το κόμικ αυτό έχει χαρακτηριστεί ως το «μπουρλέσκο έπος της Γαλλίας». Η σκηνή είναι καθησυχαστική για τον αναγνώστη από την άποψη ότι όλοι οι αγαπημένοι του ήρωες βρίσκονται εκεί, σώοι και αβλαβείς και επομένως απόλυτα έτοιμοι για την επόμενη περιπέτειά τους, για την εμφάνισή τους σε μια επόμενη αυτοτελή ιστορία σε έντυπη, ή ακόμα και σε κινηματογραφική μορφή. Κάτι αντίστοιχο ισχύει για όλους σχεδόν τους δημοφιλείς ήρωες.

Κατά βάθος θα λέγαμε πως δεν υπάρχει τέλος για τους δημοφιλείς ήρωες και για τις αγαπημένες ιστορίες. Ο Μίχαελ Έντε στην *Ιστορία χωρίς τέλος* επιλέγει αρχικά ένα τέλος *αναίρεσης*, αφού ό,τι έζησε ο Μπάστιαν φαίνεται τελικά, χωρίς όμως να αποδεικνύεται, ονειρικό, όμως από την άλλη μεριά ο καθημερινός κόσμος και ο κόσμος της φαντασίας παρουσιάζονται το ίδιο ζωντανό, χωρίς ο ένας να υπερβαίνει τον άλλον ως προς την ουσία και τη σημασία. Ο μικρός ήρωας έχει κερδίσει τη δυνατότητα να μπορεί να αγωνίζεται και στους δυο κόσμους, να επιλέγει την είσοδο και την έξοδο του σε καθέναν από αυτούς. Πρόκειται για μια ιστορία «ohne Ende» χωρίς τέλος, μας πληροφορεί ο συγγραφέας στην καταληκτική φράση του έργου του πραγματοποιώντας ένα λογοπαίγνιο που αξιοποιεί την υπογραφή του.

Πραγματικά το τέλος όλων των αναγνώσεων βρίσκεται στη διάθεση του αναγνώστη: φαίνεται πως η ανάγνωση, όπως και η ιστορία του ήρωα μπορούν να υπερβαίνουν το κείμενο. Κατά βάθος λοιπόν οι ήρωες δεν πεθαίνουν ποτέ, ενώ οι ιστορίες και κυρίως οι αναγνώσεις τους αποδεικνύονται χωρίς ΤΕΛΟΣ.



I. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

- Alcott Louisa May, *Little Men* (1871), Puffin Books, 1982.
– *Little Women* (1868) – *Good Wives* (1869), Puffin Books, 1982.
– *Jo's Boys* (1886), Puffin Books, 1982.
- Άντερσεν Χανς Κρίστιαν, *Απαντα (τα παραμύθια και τα διηγήματα)*, τόμοι Α', Β' και Γ', επιμ. Δ. Γιαλού, μετάφρ. Σ. Πρωτόπαπα, Εκδ. Αρσενίδη, χ.χ.
- Atwood Margaret, *Happy Endings*, στο *Murder in the Dark*, 1983.
– *Πηνελοπιάδα – Ο μύθος της Πηνελόπης και του Οδυσσέα*, μετάφρ. Λ. Καρατζάς, Αλεξάνδρεια, 2005.
– *Συνομιλώντας με τους νεκρούς* (2002), μετάφρ. Δ. Στεφανάκης, Ωκεανίδα, 2005.
- Carroll Lewis, *A Tangled Tale* (1886), Mac Millan, 1999.
- Κάρολ Λούις, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων Και μέσα απ'τον καθρέφτη*, μετάφρ. Π. Παμπούδη, Printa, 2009.
- Δέλτα Πηνελόπη, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (1911), Εστία, 1991³¹.
- Έντε Μίχαελ, *Ιστορία χωρίς τέλος – Ατέλειωτη ιστορία*, (1979), μετάφραση Λ. Καρθαίου – Λ. Λάμπρου, Ψυχογιός, 1984.
- Ζατέλη Ζυράννα, *Ο θάνατος ήρθε τελευταίος*, Καστανιώτης, 2001.
– *Το πάθος χιλιάδες φορές*, Καστανιώτης, 2009.
– *Η περσινή αρραβωνιαστικιά*, Σιγαρέτα, 1984.
- Καλογεροπούλου Ξένια, *Το σκλαβί*, Κέδρος, 2000.
- Λιβανού Μπέση, *Με λένε Σόνια*, Καστανιώτης, 2001.
- Ρίτσος Γιάννης, *Χειρονομίες*, Κέδρος, 1972.
- Σαρή Ζωρζ, *Νινέτ*, Πατάκης, 1993.
– *Ε.Π.*, Πατάκης, 1993.
– *Οι νικητές*, Κέδρος, 1983.
– *Το προτελευταίο σκαλοπάτι*, Πατάκης, 2010.
- Τουβίν Μαρκ, *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγερ*, (1876), μετάφρ. Φ. Κονδύλης, Καστανιώτης, 1987.
– *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*, (1885), μετάφρ. Φ. Κονδύλης, Καστανιώτης, 1986.
- Τριβιζάς Ευγένιος, *Τα 88 ντολμαδάκια*, Καλέντης, 1997.
– *Τα 33 ροζ ρομπίνια*, Καλέντης, 2003.

II. ΜΕΛΕΤΕΣ

- Arfeux – Vaucher Geneviève, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Imago, 1994, σ. 148.
- Bottigheimer Ruth, *Fairy Tales – A New History*, State University of New York Press, 2009.
- Genette Gerard, *Figures III*, «Poétique», Seuil, 1972.
– *Figures IV*, «Poétique», Seuil, 1999.
– *Seuils*, «Poétique», Seuil, 1987.
- Golden J., *The Narrative Symbol in Childhood Literature – Explorations in the Construction of Text*, Mouton de Gruyter, 1990.
- Lukens Rebeca, *A Critical Handbook of Children's Literature*, Pearson, 2007⁷.
- Prince Gerald, *Naratology: The Form of Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, 1982.
- Roberts Deborah, «Afterword: Ending and Aftermath, Ancient and Modern», στο D. Roberts – F. M. Dunn – D. Fowler, *Classical closure – Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, 1997, σ. 251 – 273.
- Shavit Zorah, Systemzwänge der Kinderliteratur στο D. Grenz (επιμ.) *Kinderliteratur Literatur für Erwachsene?* W. Fink, 1990, σ. 25 – 34.
- Todorov T., *Poétique de la prose*, «Poétique», Seuil, 1978.
- Tomashevsky Boris, *Thematics*, στο L. T. Lemon – M. J. Reis (επιμ.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, University of Nebraska Press, 1965, σ. 60 – 68.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης – Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσέας, 1993.
- Yellowlees Douglas I., *The End of Books – Or Books without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor – Michigan Press, 1999.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η Jo παντρευόταν στο τέλος τον μεσήλικα καθηγητή που τον είχε ερωτευτεί, γιατί εκτός από καλός και καλλιεργημένος που ήταν, είχε και κοινό όραμα ζωής με κείνην. Η Louisa είχε απλώς μακροχρόνια τρυφερή αφοσίωση στον στοχαστή Thoreau, αρκετά μεγαλύτερό της και φίλο του πατέρα της.
2. «Ο ήλιος βασίλευε αργά-αργά πίσω από τα βουνά και οι κατακόκκινες ακτίνες πλημμύριζαν το γαλάζιο ασυνέφιαστο ουρανό, περιτριγύριζαν τις κορυφές σαν τόξα πορφυρένια. Ο Κωνσταντίνος κοίταζε το λαμπρό αυτό θέαμα και του φάνηκε κακό σημείο. “Αίμα!” μουρμούρισε, “ποτάμι θα χυθεί”». Π. Δέλτα, *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου* (1911), Εστία, 199131, σ. 293.
3. Ο Δ. Τζιόβας κάνει λόγο για «συνειδητή παρακράτηση καίριων λεπτομερειών». Βλ. Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσέας, 1993, σ. 76.
4. Το εύρημα της Ζατέλη αφομοιώνεται με μικρότερη επιτυχία στο παιδικό βιβλίο. Αποδυναμώνεται με την παρεμβολή ενός περιστατικού, όπου η ηρωίδα Σόνια κυνηγάει και φέρνει στο σπίτι ένα ποντίκι, πράξη που δύσκολα μπορεί να αποδοθεί σ’ ένα κοριτσάκι!

ΤΑΣΟΥΛΑ ΤΣΙΑΙΜΕΝΗ*

**«ΦΛΕΡΤΑΡΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ»
ΟΤΑΝ ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΓΙΑ ΕΝΗΛΙΚΕΣ
ΓΡΑΦΟΥΝ ΚΑΙ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ**

Ξεφυλλίζοντας τους καταλόγους των επώνυμων εκδοτικών οίκων στη χώρα μας, που αφορούν τα βιβλία για παιδιά, διαπιστώνει κανείς ότι όλο και αυξάνεται το φαινόμενο της συγγραφής λογοτεχνικών βιβλίων από δημιουργούς που ανήκουν στο χώρο της λογοτεχνίας ενηλίκων. Αυτό το γεγονός, σε παγκόσμιο επίπεδο, δεν είναι κάτι καινούριο¹. Θα αναφέρω μόνο την περίπτωση της Toni Morrison που το 2002 κάνει την εμφάνισή της και στη μυθοπλασία για παιδιά².

Η διαπίστωση αυτή φέρνει στο προσκήνιο τη σχέση λογοτεχνίας για παιδιά και λογοτεχνίας για ενήλικες, ένα θέμα το οποίο έχει ήδη απασχολήσει υπό διάφορες οπτικές τους μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας³ και το οποίο παραμένει ανοικτό, εξαιτίας των ιδιαίτερων συμβάσεων που χαρακτηρίζουν τις δυο λογοτεχνίες⁴.

Για να ερμηνεύσω και να κατανοήσω αυτή την στροφή εκ μέρους ενός αριθμού συγγραφέων της λογοτεχνίας για ενήλικες προς την παιδική, μου είναι χρήσιμο να εξετάσω το ίδιο ζήτημα εκ του αντιθέτου. Πώς και με ποιες μορφές έχει καταγραφεί – σημειωθεί η μετατόπιση από την άλλη πλευρά, δηλαδή από τους συγγραφείς για παιδιά που γράφουν και για ενήλικες;

Σημειώνω τις εξής περιπτώσεις:

- α) συγγραφείς οι οποίοι/οποίες εμφανίζονται και υπηρετούν την λογοτεχνία για παιδιά⁵ και σε κάποια στιγμή μετά από αρκετούς τίτλους και καταξίωση στο χώρο, αρχίζουν να γράφουν και για μεγάλους και μένουν να δημιουργούν και στα δυο πεδία, π.χ. ο Μάνος Κοντολέων, η Θέτη Χορτιάτη, κλπ.
- β) συγγραφείς που ενώ γράφουν για παιδιά, γράφουν στη συνέχεια και για μεγάλους, αλλά έκτοτε περνούν στη λογοτεχνία ενηλίκων, κόβοντας κάθε δεσμό με την παιδική, π.χ. Βασίλης Χατζηβασιλείου, Ευγενία Φακίνου.
- γ) συγγραφείς οι οποίοι/οποίες ενώ είχαν πολλούς τίτλους για παιδιά, πέρασαν έστω μόνο για μία φορά στην άλλη όχθη (μέχρι σήμερα βέβαια), με έναν τίτλο και έκτοτε εστιάζουν πάλι στην παιδική λογοτεχνία, π.χ. η Β. Μάστορη (με *Το παραμύθι των ψυχών*), ο Ευγ. Τριβιζάς (*Η τελευταία μαύρη γάτα*) κ.ά.

* Επίκουρη Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Παν. Θεσσαλίας, στο γνωστικό αντικείμενο «Παιδική λογοτεχνία Αφήγηση και μυθοπλασία». Μελετά και διερευνά ζητήματα του λογοτεχνικού βιβλίου για αναγνώστες προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας. Το πιο πρόσφατο βιβλίο είναι *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο Όψεις και απόψεις* (2007).

Τα ερωτήματά μου για την σχέση μεταξύ των δυο λογοτεχνιών, εξαιτίας αυτής της τάσης των συγγραφέων της γενικής λογοτεχνίας να γράψουν για παιδιά, ενισχύονται και από το γεγονός ότι ήδη σημειώνεται μια στροφή και από την κριτική, και κατ' επέκταση αφορά και στην προβολή του παιδικού βιβλίου στον ημερήσιο τύπο.

Ως παράδειγμα μιας τέτοιας προβολής αναφέρω το βιβλίο του Π. Τατσόπουλου *Ο Σίσυφος στο μπαλκόνι*⁶ που καταλαμβάνει, ως προδημοσίευση, μια ολόκληρη σελίδα στο ένθετο «Βιβλιοθήκη» της *Ελευθεροτυπίας*⁷. Το γεγονός ότι είναι η προσωπικότητα του συγγραφέα η οποία λειτουργεί υπέρ της προβολής του παιδικού βιβλίου δεν είναι αρνητικό ούτε και πρωτόγνωρο⁸.

Αυτή η μετακίνηση των συγγραφέων από την ενήλικη στην παιδική λογοτεχνία, γεννά το ερώτημα εάν οι δημιουργοί κομίζουν και τα «εργαλεία» τους στο νέο πεδίο στο οποίο επιχειρούν να εκφραστούν και εάν εν τέλει αυτά είναι διαφορετικά και σε ποιο βαθμό.

Με την παρούσα λοιπόν ανακοίνωση επιχειρώ να διερευνήσω ζητήματα όπως:

- την αιτία της στροφής των συγγραφέων προς την παιδική λογοτεχνία,
- την τυχόν υιοθέτηση διαφορετικών τρόπων γραφής και αφηγηματικής τεχνικής όταν απευθύνονται σε παιδιά,
- την τυχόν και σε ποιο βαθμό διαφοροποίησή τους στην χρήση και στην επιλογή της γλώσσας,
- τη σχέση που είχαν ως παιδιά με την παιδική λογοτεχνία και την όποια επίδραση είχε αυτή η σχέση στην απόφασή τους να γράψουν για παιδιά,
- τη γενικότερη άποψή τους για την σύγχρονη παιδική λογοτεχνία,
- την άποψη των συγγραφέων για τη σχέση αγωγής και λογοτεχνίας και γενικά για τον «παιδαγωγικό» χαρακτήρα με τον οποίο έχει χρεωθεί η λογοτεχνία για παιδιά.

Τις απαντήσεις στις υποθέσεις και στους προβληματισμούς μου τις αναζήτησα σε δυο πηγές:

- α) στις απόψεις των ίδιων των συγγραφέων της λογοτεχνίας ενηλίκων, που διερευνήθηκαν μέσα από απαντήσεις σε συγκεκριμένες ερωτήσεις που τους τέθηκαν,
- β) σε αντιπροσωπευτικό δείγμα πρωτογενούς υλικού, δηλαδή στα βιβλία τους.

Σε δεύτερο επίπεδο επιχείρησα μια διερεύνηση των απόψεων και των συγγραφέων για παιδιά πάνω σε κοινό άξονα ερωτήσεων, οι οποίοι έχουν γράψει και για ενήλικες. Προς διευκόλυνσή μου τους συγγραφείς τους κατηγοριοποίησα σε δυο ομάδες:

Α' ομάδα, οι συγγραφείς που προέρχονται από τον χώρο της λογοτεχνίας ενηλίκων και

Β' ομάδα οι συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας. Από την Α' ομάδα, στο ερωτηματολόγιο απάντησαν οι: Σώτη Τριανταφύλλου, Αμάντα Μιχαλοπούλου, Αλέξης Σταμάτης, Λένα Διβάνη, Πέτρος Τατσόπουλος⁹.

Από την Β' ομάδα απάντησαν οι : Μάνος Κοντολέων, Ελένη Δικαίου, Βαγγέλης Ηλιόπουλος, Βούλα Μάστορη¹⁰.

Σχετικά με τις απόψεις των συγγραφέων της Α' ομάδας (λογοτεχνία ενηλίκων) διαπιστώνουμε ότι:

Σε ό,τι αφορά την πρώτη ερώτηση, η οποία διερευνά την αιτία της στροφής προς την μυθοπλασία για παιδιά, στις απαντήσεις δεν καταγράφεται κάποιος κοινός αιτιατός τύπος, που να μας κάνει να στρεφόμεστε προς γενικευμένα συμπεράσματα. Σημειώνουμε τόσες διαφορετικές απαντήσεις, όσοι και οι συγγραφείς. Άλλη μια επισήμανση είναι ότι και οι πέντε συγγραφείς είναι της ίδιας συγγραφικής γενιάς, η οποία απασχολεί τις στήλες των ευπώλητων. Από τις απαντήσεις διαφαίνεται ότι η

παρουσία του παιδιού είναι μια αφορμή. Ο μεν Τατσόπουλος προβάλλει ως αφορμή στροφής προς τα παιδικά τον γιό του, οι δε Μιχαλοπούλου και Τριανταφύλλου τα παιδικά τους χρόνια. Συγκεκριμένα η Μιχαλοπούλου δηλώνει:

Ήθελα να γράψω τέτοιες ιστορίες και να τις διαβάσω στο παιδί, μέσα μου, που δεν ησυχάζε ποτέ και δεν σταματούσε να ρωτάει πώς και κυρίως γιατί.

Η Τριανταφύλλου:

Είμαι αναγνώστρια από την ηλικία των τριών ετών. Τα πρώτα μου βιβλία αντιστοιχούν σε μερικές από τις ωραιότερες αναμνήσεις της ζωής μου. Να ποια ήταν η αφορμή... Επίσης, όπως όλοι οι συγγραφείς, φαντάζομαι, εμπνέομαι από ζητήματα της παιδικής ηλικίας, από όσα ζήσαμε όταν είμαστε παιδιά, καθώς και από την ιδιαίτερη οπτική των παιδιών στον κόσμο

Η απάντηση της Διβάνη θέτει το ζήτημα της «κατά παραγγελία» γραφής καθώς δηλώνει:

Μου το ζήτησε η φίλη μου και εκδότρια του Μελανιού, Πόπη Γκανά, για να εγκαινιάσει τον εκδοτικό της οικο, το Μελάνι.

Τόσο από αυτή την απάντηση, όσο και από την τοποθέτησή της στην επόμενη ερώτηση που διερευνά την πιθανή υιοθέτηση διαφορετικών αφηγηματικών κανόνων όταν γράφουν για παιδιά, διαπιστώνουμε ότι η συγγραφέας δεν κάνει αναφορά σε διακριτά όρια μεταξύ των δυο λογοτεχνιών και υποστηρίζει ότι:

Γράφοντας ή μιλώντας, πάντα αντιμετωπίζω τα παιδιά σαν κοντινούς μεγάλους.

Οι απαντήσεις των άλλων συγγραφέων στην ίδια ερώτηση, η οποία ουσιαστικά θέτει το ζήτημα της διαφοροποίησης μεταξύ της παιδικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας ενηλίκων, έχουν έναν χαρακτήρα σύγκλισης απόψεων, καθώς η πλειοψηφία αναφέρεται σε κάποιου τύπου μετακίνηση από τον τρόπο γραφής για ενήλικες. Συγκεκριμένα υποστηρίζουν:

Τριανταφύλλου:

Όταν γράφουμε για παιδιά είναι ανάγκη να προσαρμόζουμε τη δομή, τη γλώσσα, το ύφος σ' ένα φανταστικό παιδί που συνήθως υπάρχει μέσα μας. Η ιστορία, η πλοκή μπορεί να είναι όμοιες με εκείνες των βιβλίων για μεγάλους, η μορφή όμως χρειάζεται ειδική σκέψη.

Τατσόπουλος:

Σε κάθε περίπτωση αποποιούμαι το συγκαταβατικό ύφος. Όμως η παιδική ηλικία απαιτεί λιγότερο πολύπλοκα σχήματα για να γίνω κατανοητός από τα παιδιά.

Η Μιχαλοπούλου θέτει το ζήτημα του ανιμισμού, ως ένα στοιχείο καθοριστικό στο παιδικό βιβλίο και ο Σταμάτης θεωρεί απαραίτητη την απλότητα του ύφους. Αναφορικά με το είδος του αφηγητή η Μιχαλοπούλου είναι η μόνη η οποία δηλώνει την προτίμησή της στον πρωτοπρόσωπο αφηγητή για την πλειοψηφία των έργων της.

Για το ζήτημα της διαχείρισης της γλώσσας, εφόσον απευθύνονται σε παιδιά, διαπιστώνουμε ότι η ηλικία των αναγνωστών είναι ένας καθοριστικός παράγοντας που λαμβάνουν υπόψη τους. Η Τριανταφύλλου δηλώνει:

[έχω] μια αόριστη αλλά πάντα παρούσα συνείδηση ότι το βιβλίο θα διαβαστεί από ανθρώπους σε πλήρη διανοητική εξέλιξη.

Πιστεύω ούτως ή άλλως ότι η απλούστευση και η συμπύκνωση λειτουργούν προς όφελος των βιβλίων, (Μιχαλοπούλου)

Η γλώσσα έχει παρεξηγηθεί στην παιδική λογοτεχνία. Το ζήτημα δεν είναι να γράψω απλά για να καταλάβουν τα παιδιά όλες τις λέξεις. Φυσικά παίρνω υπόψη μου τον μέσο όρο γνώσης των παιδιών. (Γατσόπουλος)

Οι τοποθετήσεις και οι όροι «συμπύκνωση» και «απλούστευση» μας παραπέμπουν στο κείμενο της Ζερβού, περί της αυτολογοκρισίας του συγγραφέα που κάνοντας αναφορά στον τρόπο γραφής του Τουρνιέ, σημειώνει «Όταν δουλεύει εντατικά το κείμενό του ξαναγράφοντάς το για να το βελτιώσει, το φτιάχνει πολύ περισσότερο στιλπνό, λιτό, λιγόλογο-κατάλληλο για παιδιά»¹¹.

Γενικά από τις απόψεις των συγγραφέων πάνω στις δυο ερωτήσεις που επικεντρώνουν στις διαφορετικές ή όχι επιλογές για τα βασικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά ενός κειμένου για παιδιά, (γλώσσα, ύφος κ.ά.), διαπιστώνουμε ότι οι συγγραφείς στην πλειοψηφία τους έχουν συνείδηση των διαφορών που απαιτεί η παιδική λογοτεχνία, έναντι των αφηγηματικών κανόνων της λογοτεχνίας ενηλίκων. Χαρακτηριστική είναι η άποψη της Τριανταφύλλου:

Όταν γράφουμε βιβλία που δεν απευθύνονται σε παιδιά, δεν σκεφτόμαστε το κοινό. Γράφουμε για τον εαυτό μας, ανεξάρτητα από οποιονδήποτε αναγνώστη. [...] Όταν γράφουμε για παιδιά είναι ανάγκη να προσαρμόζουμε τη δομή, τη γλώσσα, το ύφος...

Αυτό μπορεί να το διαπιστώνει κανείς και στο έργο της συγγραφέως, *Το αφρικανικό ημερολόγιο*¹², όπου αφηγείται την ιστορία μιας ηρώιδας ενός μυθιστορήματος για ενήλικες, που προηγήθηκε εκδοτικά με τον τίτλο, *Λίγο από το αίμα σου*¹³, αλλά από άλλη οπτική γωνία και με ημερολογιακή αφήγηση. Η ίδια σημειώνει:

Το *Αφρικανικό ημερολόγιο* πρόεκυψε από το μυθιστόρημα *Λίγο από το αίμα σου* και δεν ταιριάζει σε (μικρά) παιδιά, υπό την έννοια ότι θα μπερδευτούν από την ελλειπτικότητα της πλοκής.

Την ίδια άποψη εκφράζει έμπρακτα και ο Σταμάτης, που επιλέγει να αφηγηθεί σε παιδιά το μυθιστόρημα για ενήλικες *Οδός Θησέως*, που εκδόθηκε χρόνια πριν και γι αυτό προτιμά «τριτοπρόσωπο αφηγητή, ύφος απλό και [τα] πρόσωπα [γίνονται] πιο εμβληματικά».

Αυτή η τακτική των συγγραφέων να διασκευάζουν και να αποδίδουν μέρος ή το όλο ενός μυθιστορήματος ενηλίκων για παιδιά, ανοίγει νέους δρόμους μελέτης για την παιδική λογοτεχνία, καθώς μέσα από μια συγκριτική έρευνα μπορούν να προκύψουν ειδικότερα σημεία που αφορούν τις αφηγηματικές τεχνικές και τις αναγκαίες διαφοροποιήσεις που επιβάλλει η μια ή η άλλη λογοτεχνία. Ο εννοούμενος αναγνώστης και η οπτική γωνία, αλλά και το είδος του αφηγητή, είναι ζητήματα που μπορούν να δώσουν ενδιαφέροντα στοιχεία για την συνδυαστική των δυο λογοτεχνιών.

Ένα ζήτημα που παρουσιάζεται ενδιαφέρον είναι η συνάντηση των συγκεκριμένων συγγραφέων με τα παιδικά αναγνώσματα κατά την παιδική τους ηλικία. Διερευνώντας την τυχόν επίδραση αυτής της σχέσης με την μετέπειτα ενασχόλησή τους με την τέχνη της μυθοπλασίας γενικά, αλλά και ειδικά για παιδιά, σημειώνουμε ότι όλοι ανεξαιρέτως δηλώνουν τον μεγάλο βαθμό επίδρασης που δέχτηκαν. Σημειώνουμε:

Ήταν εξαιρετικά ισχυρή. Ως παιδί διάβαζα ίσως... περισσότερο απ' ό,τι ως ενήλικας [...]. Έτσι φαίνεται πως υποσυνείδητα είχα μια ανάγκη να ξαναγυρίσω σε ένα ανάγνωσμα που θα μ' άρεσε και μένα να διαβάσω τότε. Να ξαναζήσω τη μαγεία της παιδικής λογοτεχνίας από την άλλη όχθη ... (Σταμάτης)

... Έγινα συγγραφέας εξαιτίας εκείνων των βιβλίων που, τα πρώτα χρόνια, ήταν υφασμάτινα και γεμάτα ζωγραφιές. (Τριανταφύλλου)

Οι παραπάνω δηλώσεις μας οδηγούν στη σκέψη ότι, οι εν λόγω συγγραφείς έχουν επίγνωση της σπουδαιότητας της παιδικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο της παιδικής ηλικίας, αφού η δύναμη και η επίδραση που διαθέτουν τα παιδικά αναγνώσματα, οφείλονται στις δυναμικές, πυκνές και πολυσήμαντες αφηγηματικές τεχνικές των κειμένων¹⁴. Όμως αυτή η άποψή τους είναι σε αντίθεση με την ιδέα που έχουν για την σύγχρονη παιδική λογοτεχνία.

Στο ερώτημα « Ποια η άποψή σας για την σύγχρονη παιδική λογοτεχνία» απαντούν:

Με ενοχλεί λίγο όταν είναι μόνο χρηστική, διδακτική (Διβάνη).

... Πιστεύω ότι η παρουσία του ζωικού βασιλείου έχει παραγίνει στα παιδικά βιβλία...Πολλές κοτούλες... γατάκια (Τριανταφύλλου).

Πιστεύω ότι η φαντασία είναι αχαλίνωτη πια, αλλά ταυτόχρονα επικρατεί πολλές φορές και μια αίσθηση αναιτιολόγητης αυτοσυγκράτησης - οι συγγραφείς προσπαθούν να γράψουν όχι απλές, αλλά απλουστευμένες ιστορίες, από φόβο ότι τα παιδιά δεν θα καταλάβουν και δεν θα έχουν κανένα δίπλα τους να τους εξηγήσει (Μιχαλοπούλου).

Η άποψή τους για την παιδική λογοτεχνία γίνεται πιο σαφής όταν τίθεται το ερώτημα που αφορά τη σύνδεση της παιδικής λογοτεχνίας με την αγωγή του παιδιού και γενικότερα τον παιδαγωγικό ρόλο της¹⁵. Συγκεκριμένα τονίζουν:

Στη λογοτεχνία ακόμη και εάν είναι για παιδιά δεν πρέπει να πρωτεύει η παιδαγωγική. Η παιδαγωγία απαγορεύει μια σειρά πραγμάτων, π.χ. ως θεματική την ομοφυλοφιλία. Δεν είναι η λογοτεχνία θεραπευνίδα της διαπαιδαγώγησης (Γατσόπουλος).

Δεν πιστεύω στην «παιδαγωγική» ως μια κατηγοριοποιημένη αγωγή. Πιστεύω στη «συνολική αγωγή» που σέβεται το παιδί-πλάσμα και δεν το κατατέμνει με όρους «τάργκετ γκρουπ» (Σταμάτης).

Η αγωγή δεν επιτυγχάνεται με μηνύματα, ηθικολογία και διδακτισμό. [...] Η αγωγή – η ευγένεια, η νηφαλιότητα, η ανεκτικότητα – επιτυγχάνεται μέσα από την ομορφιά, όχι μέσα από την δογματική – έμμεση ή άμεση - υπόδειξη του τι είναι «σωστό» και τι «λάθος» (Τριανταφύλλου).

Η παιδαγωγική δεν είναι αυτοσκοπός. Πρέπει να προκύπτει αυθόρμητα, όχι ως νουθεσία ή αντάλλαγμα, αλλά ως στάση ζωής, την εγκυρότητα και αξία της οποίας αναδεικνύει η ίδια η ιστορία (Μιχαλοπούλου).

Σχολιάζοντας τις απόψεις των συγγραφέων, διαπιστώνουμε ότι η «παιδαγωγική» λογοκρισία, θεωρείται ως ένα δεκανίκι της παιδικής λογοτεχνίας. Ο χρόνος της παρούσης ανακοίνωσης δεν επιτρέπει την αναζήτηση παιδαγωγικής πρόθεσης στα έργα των συγκεκριμένων συγγραφέων, γι αυτό εντελώς ενδεικτικά και επιφανειακά θα αναφερθώ σε δυο παραδείγματα που αφήνουν ανοιχτό το ζήτημα της παιδαγωγικότητας¹⁶ στην παιδική λογοτεχνία και στο πώς την εννοούν και τη διαχειρίζονται οι συγγραφείς.

Στο βιβλίο της Μιχαλοπούλου *Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου*¹⁷, περιγράφεται η άρνηση και ο φόβος της μικρής Ξανθής να κόψει τα μαλλιά της. Η ιστορία «καταγγέλλει» τόσο την επιμονή της ηρωίδας, όσο τις τακτικές των γονιών της προκειμένου να επιβάλλουν μια δική τους άποψη. Εν τέλει η Ξανθή πείθεται και δέχεται να κόψει τα μαλλιά της. Στο κείμενο αυτό, όπως και στο *Ο Ισίδωρος και ο ναυαγός*, είναι εμφανής η έμμεση παιδαγωγικότητα. Το δεύτερο βιβλίο που διαπραγματεύεται το ζήτημα της έλλειψης επαφής μεταξύ πατέρα και παιδιού, η

νουθεσία προβάλλεται στο κείμενο με τα λόγια του ναυαγού. «Μην παρεξηγείς τον μπαμπά σου κάθισε δίπλα του και πες του όλα αυτά που γράφεις και σε μένα»¹⁸.

Συνοψίζοντας τις απόψεις των συγγραφέων επισημαίνω:

✓□Γενικά δεν διαπιστώθηκε από τους συγγραφείς της λογοτεχνίας ενηλίκων να εισάγουν νεότερικά αφηγηματικά σχήματα, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι η παιδική λογοτεχνία «υπακούει στους νόμους που διέπουν το λογοτεχνικό φαινόμενο»¹⁹.

✓□Οι απόψεις όλων των συγγραφέων δείχνουν ότι οι δημιουργοί υπόκεινται σε αυτολογοκρισία²⁰, προκειμένου να γράψουν για παιδιά και υιοθετούν αλλαγές που σχετίζονται με την ηλικία του αναγνώστη.

✓□Κάποια από τα βιβλία των συγγραφέων ενώ έχουν τα εξωτερικά εκδοτικά χαρακτηριστικά για να απευθύνονται σε παιδιά, παρ' όλα αυτά αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο να είναι και για ενήλικες. Είναι εκείνη η επισήμανση στο οπισθόφυλλο που απελευθερώνει το κείμενο ως προς την ηλικία των αναγνωστών και το οποίο ταυτόχρονα ανοίγει το διάλογο μεταξύ των δυο λογοτεχνιών. Αναφέρω το παράδειγμα *Ο Σίσυφος στο μπαλκόνι* και *Η Μαριόν στ' ασημένια νησιά και στα κόκκινα δάση*²¹, όπου στο οπισθόφυλλο αναγράφονται οι φράσεις «Μια τρυφερή ιστορία για παιδιά κάθε ηλικίας» (*Ο Σίσυφος στο μπαλκόνι*) και «Το βιβλίο αυτό που έχει γραφτεί για μικρά, μεσαία και μεγάλα παιδιά...» (*Η Μαριόν στ' ασημένια νησιά και στα κόκκινα δάση*). Τα έργα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως συγκοινωνούντα δοχεία μεταξύ των δυο λογοτεχνιών, για την ανίχνευση κοινών αφηγηματικών κανόνων.

✓□Σε ό,τι αφορά ζητήματα που σχετίζονται με αφηγηματικές τεχνικές σημειώνουμε ότι:

α) το είδος του αφηγητή²²:

Εκτός από την Μιχαλοπούλου, η οποία προτιμά σταθερά τον πρωτοπρόσωπο²³ αφηγητή²⁴ (εξαιρείται το *Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου*), κανείς από τους συγγραφείς που έχουν πάνω από δυο τίτλους βιβλίων για παιδιά, δεν δείχνει μια σαφή προτίμηση. Γεγονός που μας κάνει να υποθέσουμε ότι αυτό δεν το επιβάλλουν υφολογικές και δομικές αιτίες. Η επιλογή της Τριανταφύλλου, να μεταφέρει μέρος ενός μυθιστορήματος για ενήλικες που ήταν σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, σε αφήγηση ημερολογίου²⁵, εξυπηρετεί αναμφίβολα ζητήματα δομής του κειμένου, τα οποία και θεωρεί πολύ σημαντικά και λαμβάνει υπόψη της προκειμένου να γράψει για παιδιά.

β) ο τύπος του αφηγητή

Καταγράφονται όλοι οι τύποι όπως έχουν ορισθεί από την Γουόλ²⁶, αλλά θα σημειώσουμε ότι συχνά εκφράζεται η τάση προτίμησης του δεύτερου και τρίτου τύπου, δηλαδή αυτού που άλλοτε απευθύνεται στο παιδί και άλλοτε στον ενήλικα αναγνώστη, ή κάποιες φορές και μόνο στον ενήλικα. Παραδείγματα αυτού του τύπου αφηγητή σημειώνουμε στον *Σίσυφο* του Τατσόπουλου, όπου ο συγγραφέας απευθύνεται καθαρά στον ενήλικα αναγνώστη και αυτό προκύπτει από διάφορα στοιχεία, όπως η γλώσσα, το ύφος²⁷ κ.ά.:

Κανένα ζώο - όσο ζώο και να 'ναι - δεν αποθεώνει έναν τραυλό κατηχητή ή έναν ανασφαλή στρατηλάτη και απ' όλες τις επιδημίες που πλήττουν τον όχλο γρηγορότερα διαδίδεται η αμφιβολία ...

Αλλά και στο βιβλίο της Μιχαλοπούλου *Ο Ισίδωρος και ο ναυαγός*²⁸:

Αγαπητέ Ισίδωρε, Οι μπαμπάδες είναι παράξενοι τύποι. Αυτό θα πρέπει να πιστεύει κι ο γιός μου [...] Μερικές φορές οι μπαμπάδες, από συνήθεια, ξαπλώνουν στον καναπέ και η τηλεόραση τους ρουφάει [...] Μην παρεξηγείς τον μπαμπά σου. Κάθισε δίπλα του και πες

του όλα αυτά που γράφεις και σε μένα. Κι επίσης ρώτα τον, ρώτα τον για όλα. Τι ονειρευόταν όταν ήταν παιδί, τι άλλαξε μετά, πώς είναι η ζωή του σήμερα.

Είναι προφανές ότι το βιβλίο μέσα από την διαφορετική γλώσσα του αφηγητή, αποβλέπει σε διπλό ηλικιακό κοινό. Ο ενήλικας αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι ο αφηγητής/πατέρας/ναυαγός του απευθύνει το λόγο, καθώς έχει τα γλωσσικά χαρακτηριστικά του ενήλικα.

Εξετάζοντας τώρα τις απόψεις των συγγραφέων της Β΄ ομάδας και σε ότι αφορά την ερώτηση που διερευνά εάν λαμβάνουν υπόψη τους την ηλικία των αναγνωστών για τις αφηγηματικές τεχνικές που ακολουθούν, διαπιστώνουμε ότι συγκλίνουν με τις απόψεις των συγγραφέων της Α΄ ομάδας. Το ίδιο συμβαίνει και με την χρήση της γλώσσας. Μόνο ο Μάνος Κοντολέων τοποθετεί το θέμα σε άλλη βάση:

Στην ουσία πρώτα ολοκληρώνω ένα κείμενο και μετά αποφασίζω σε ποια ηλικία μπορεί να απευθύνεται, ή πιο σωστά από ποια και πάνω ηλικία. Άρα ο λόγος πάει μπροστά και με οδηγεί προς τους αναγνώστες που θα τον χαρούνε.

Η σύγκλιση των απόψεων που αφορούν το ρόλο που έπαιξαν τα αναγνώσματα στην παιδική ηλικία των δημιουργών και στην επίδρασή τους να ασχοληθούν με τη συγγραφή γενικά και ειδικά, συνοψίζεται στην θέση της Δικαίου:

Το ότι υπήρξα βιβλιοφάγος από παιδί σίγουρα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην απόφασή μου να γίνω συγγραφέας.

Οι απόψεις για την κατάσταση της σύγχρονης παιδικής λογοτεχνίας, παρουσιάζουν ομοιογένεια μεταξύ των συγγραφέων της Β΄ και Α΄ ομάδας, η οποία εκφράζεται μέσα από την άποψη της Μάστορη:

Η σύγχρονη παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα βρίσκεται σε καλό δρόμο, αλλά της λείπει ακόμη η τολμηρότητα στη γραφή και στη θεματολογία συγκριτικά με αυτή στο εξωτερικό.

Σχετικά με τον παιδαγωγικό χαρακτήρα της λογοτεχνίας διαπιστώνουμε ότι οι συγγραφείς της παιδικής κάνουν μια διάκριση ανάμεσα στον διδακτικό από τον παιδαγωγικό χαρακτήρα και αναφέρονται στον ευρύτερο παιδαγωγικό ρόλο της τέχνης και της λογοτεχνίας. Παραθέτουμε την άποψη της Δικαίου και του Κοντολέων.

Αναμφισβήτητα η παιδική λογοτεχνία έχει «παιδαγωγικό» χαρακτήρα [...] Έτσι κι αλλιώς «Η τέχνη διδάσκει από μόνη της» είχε πει ο Ν. Γκάτσος (Δικαίου).

Θεωρώ πως γενικά η Τέχνη έχει έναν ευρύ παιδαγωγικό χαρακτήρα. Αλλά που δεν πρέπει να είναι καθόλου, μα καθόλου διδακτικός (Κοντολέων).

Από τους συγγραφείς της Β΄ ομάδας ζητήθηκε να ερμηνεύσουν την στροφή των συγγραφέων της λογοτεχνίας ενηλίκων προς την μυθοπλασία για παιδιά. Θεωρούν ότι ίσως είναι μια «διάθεση να ανακαλύψουν τις λογοτεχνικές δυνατότητες που το είδος προσφέρει» (Κοντολέων), ή ότι είναι μια «πρόκληση να δοκιμάσουν «τις δυνάμεις τους σε διαφορετικό κοινό» (Μάστορη). Η Δικαίου θέτει το ζήτημα της ύπαρξης προϋποθέσεων και ιδιαιτεροτήτων που χαρακτηρίζουν την παιδική λογοτεχνία και θεωρεί απαραίτητο να λαμβάνεται υπόψη από τους δημιουργούς και σημειώνει:

Φτάνει να έχουν εκείνο το ξεχωριστό χάρισμα να μπορούν να μουν στην ιδιαίτερη ψυχολογία των παιδιών, [...], να μιλήσουν στην γλώσσα των παιδιών μέσα απ' τα βιβλία τους. Αυτό δεν έχει καμιά σχέση με την ικανότητα κάποιου να γράφει ενδιαφέροντα βιβλία για μεγάλους ούτε με τεχνικές.

Κανείς από τους λογοτέχνες της Β΄ ομάδας δεν πιστεύει ότι η τάση αυτή θα επηρεάσει την εξέλιξη της παιδικής λογοτεχνίας. Ο Ηλιόπουλος δε και η Μάστορη αναφέρονται

στην θετικότητα που αυτή η στροφή μπορεί να φέρει αφού «θα ενίσχυε την άποψη ότι η λογοτεχνία δεν έχει σύνορα και διαχωρισμούς» (Ηλιόπουλος) και

Ίσως να αλλάξει τη λανθασμένη σε κάποιους άποψη ότι η παιδική λογοτεχνία είναι «εύκολο» πεδίο (Μάστορη).

Με την παρούσα ανακοίνωση επιχειρήσα να θέσω μάλλον ερωτήματα και να ανοίξω ξανά τον φάκελο της σχέσης μεταξύ των δυο λογοτεχνιών υπό μία άλλη οπτική. Η στροφή αυτή των συγγραφέων προς την παιδική λογοτεχνία, φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα που αφορούν στην οριοθέτησή της. Αυτό τουλάχιστον προκύπτει εκτός των άλλων και από τον χώρο της βιβλιοκριτικής, παράδειγμα της οποίας παραθέτω, κλείνοντας:

Ωστόσο για να γράψεις παιδικό βιβλίο δεν αρκεί να είσαι πολύ καλός συγγραφέας βιβλίων για ενηλίκους. Πρέπει να γνωρίζεις τους κώδικες των παιδιών, να τους χρησιμοποιείς χωρίς να παλιμπαιδίζεις, να δουλεύεις πάνω στη φόρμα που ταιριάζει σε κάθε ηλικία, να την κρατάς ή να την ανατρέπεις, να σχολιάζεις τα στερεότυπα, να διαβρώνεις τις τρέχουσες ιδέες, πάντα όμως με ευθύτητα, σαφήνεια και με τους όρους που καταλαβαίνει η ηλικιακή ομάδα «παιδιά» και οι υποομάδες της²⁹.



1. Η στροφή συγγραφέων ενηλίκων προς την παιδική λογοτεχνία για άλλους λόγους και σε άλλους καιρούς ήταν μια εκφρασμένη τακτική. Βλέπε Ο Σάλιβαν (Ο' Sullivan E.), *Συγκριτική παιδική λογοτεχνία*, επιμ. Τσιλιμένη Τ., μτφ. Πανάου Π., Αθήνα, Επίκεντρο, 2010.
2. Για τα παιδικά βιβλία της Τόνυ Μόρισον (*Toni Morrison*) βλ. Τσιλιμένη Τ. & Νταβλαμάνου Ε. (2009), *Η Τόνυ Μόρισσον και τα βιβλία της για παιδιά: Μια σύντομη παρουσίαση*, ηλεκτρονικό περιοδικό KEIMENA, τ. 9 (www.keimene.ece.uth.gr).
3. Κανατσούλη Μ., «Λογοτεχνία ενηλίκων, λογοτεχνία παιδιών, σημεία σύγκλισης δυο διαφορετικών (;) λογοτεχνιών», στο Κατσίκη-Γκίβαλου Α. (επιμ.) *Η λογοτεχνία σήμερα: όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 98, και Ζερβού Α. *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1992.
4. Οι φιλολογικές σχολές επιμένουν να κρατούν πεισματικά έξω από τον κύκλο των προσφερόμενων μαθημάτων τους την παιδική λογοτεχνία, σε αντίθεση με τα παιδαγωγικά Τμήματα, τα περισσότερα από τα οποία στο πρόγραμμα σπουδών τους προσφέρουν αυτόνομα και το αντικείμενο της «Ελληνικής Φιλολογίας» ή της «Νεοελληνικής λογοτεχνίας» κλπ.
5. Και για εφήβους.
6. Πέτρος Τατσόπουλος, *Ο Σίσυφος στο μπαλκόνι*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009.
7. Κρημνιώτη Πόλυ, *Το σοφό γιατί*, «Βιβλιοθήκη», ένθετο της «Ελευθεροτυπίας», τ. 546, 27/3/2009, σ. 13.
8. Παράδειγμα αποτελεί η Μαντόνα, η οποία στράφηκε στη συγγραφή παιδικών βιβλίων την προβολή των οποίων έσπευσαν να αναλάβουν ποικίλα έντυπα.
9. Τα έργα των συγγραφέων τα οποία χρησιμοποίησα για τη μελέτη αυτή είναι: Διβάνη Λένα: *Η κόκκινη Λένα και ο παπαγάλος απ' τον Άρη*, Αθήνα, Μελάني, 2002· *Η κόκκινη Λένα και ο παπαγάλος απ' τον Άρη Ολυμπιονίκης*, Αθήνα, Μελάني, 2003. *Τα όνειρα της Νίνας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006. Μιχαλοπούλου Αμάντα: *Η εγγονή του Αϊ- Βασίλη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007· *Ο Ισίδωρος και ο ναυαγός*, Αθήνα, Πατάκης, 2008· *Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου*, Αθήνα, Πατάκης, 2009. Σταμάτης Αλέξης: *Ο Άλκης και ο λαβύρινθος*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009. Τριανταφύλλου Σώτη: *Η Μαριόν σ' ασημένια νησιά και στα κόκκινα δάση*, Αθήνα, Πατάκης, 1999 *Γράμμα από ένα δράκο*, Αθήνα, Πατάκης, 2008. Τατσόπουλος Πέτρος: *Ο Σίσυφος στο μπαλκόνι*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009.
10. Οι συγγραφείς της Β' ομάδας έχουν γράψει και οι ίδιοι ένα τουλάχιστον βιβλίο για ενήλικες.
11. Ζερβού, Α., *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, σ. 30.

12. Τριανταφύλλου Σ., *Το αφρικανικό ημερολόγιο*, Αθήνα, Πατάκης, 2009.
13. Τριανταφύλλου Σ., *Λίγο από το αίμα σου*, Αθήνα, Πατάκης, 2008.
14. Θα είχε ενδιαφέρον μια έρευνα στα έργα τους για την ανίχνευση αφηγηματικών στοιχείων από εκείνα των κλασικών αναγνωσμάτων που συνάντησαν στην παιδική ή και στην εφηβική τους ηλικία.
15. Για την παιδαγωγική λογοκρισία βλ. Ζερβού Α. *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, σ. 23-35. Επίσης για τη χρήση του παιδικού βιβλίου ως μέσο αγωγής βλ. το συλλογικό τόμο *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο. Έργο τέχνης, Μέσο αγωγής*; Εισηγήσεις στο Α΄ σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, Αθήνα, Πατάκης, 1987.
16. Για την παιδαγωγική της λογοτεχνίας γενικά βλέπε και το βιβλίο του Μαλαφάντη Κ., *Παιδαγωγική της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γρηγόρης, 2005.
17. Μιχαλοπούλου Αμάντα, *Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου*.
18. Σημειώνω επίσης μια άλλη μορφή παιδαγωγικότητας στο παιδικό βιβλίο, που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια και αφορά στην τακτική των εκδοτικών οίκων να συνοδεύουν το κείμενο με ασκήσεις / δραστηριότητες παιδαγωγικού χαρακτήρα.
19. Καλλέργης, Η., *Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 74.
20. Ζερβού Α., *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, ό.π., σ. 30.
21. Τριανταφύλλου Σώτη, *Η Μαριόν στ' ασημένια νησιά και στα κόκκινα δάση*, Αθήνα, Πατάκης, 1999.
22. Για τις επιλογές των συγγραφέων σχετικά με την μορφή του αφηγητή βλέπε Στάντζελ Φράντζ (Stanzel K. Franz), *Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Χρυσολάλλη-Henrich K., Θεσσαλονίκη 1999, University Studio Press, σ. 138-146.
23. Schwenke Wyile Andrea, «Expanding the View of First-person Narration», *Children's in Education* 30 (3), 1999, σ. 185-202.
24. Για τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή στην παιδική λογοτεχνία βλ. Κανατσούλη Μ., «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία: Περιορισμοί και δυνατότητες», στο Παπαντωνάκης Γ. (επιμ.) *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα 2006, Πατάκης, σ. 147-153.
25. Για την γραφή εν είδη ημερολογίου βλέπε Παπαντωνάκης Γ., «Το παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα-Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Προς μια θεωρία και τυπολογία του είδους», στο Παπαντωνάκης Γ. (επιμ.) *ό.π.*, Αθήνα 2006, Πατάκης, σ. 247-293.
26. Γουόλ (Wall B.), *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Hampshire and London, MacMillian, 1991, σ. 35.
27. Η κριτικός παιδικού βιβλίου Μ. Ντεκάστρο σημειώνει στην κριτική της για το βιβλίο: «Καθόλου πρωτότυπος αυτός ο μονόλογος του γάτου που αφορά στο σχολιασμό στοιχειωδών κοινωνικών συμπεριφορών και καταστάσεων δοσμένων μ' ένα χιούμορ «σαν παιδικό» και μια ειρωνεία που μιλάει μόνο στους ενηλίκους». «Όταν οι συγγραφείς ενηλίκων γράφουν για παιδιά, γράφουν στ' αλήθεια για παιδιά», *Διαβάζω*, 498 (2009).
28. Μιχαλοπούλου Α., *Ο Ισιδώρος και ο ναυαγός*, ό.π., σ. 46-47.
29. Ντεκάστρο Μ., *ό.π.*, 2009.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΣΤΡΟΓΓΥΛΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

Συμμετείχαν οι συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας:

Μάνος Κοντολέων, Βούλα Μάστορη, Βασίλης Παπαθεοδώρου, Βασίλης Χατζηβασιλείου, Θέτη Χορτιάτη.

Συντονίστρια: η κ. Τ. Τσιλιμένη.

Γ. Φρέρης: Όπως συνηθίζουμε πάντα, μετά τις θεωρητικές τοποθετήσεις, επιδιώκουμε να μάθουμε τι σκέπτονται για όσα ειπώθηκαν κι απασχόλησαν τους ερευνητές οι δημιουργοί. Έτσι και φέτος, η συζήτηση στρογγυλής τραπέζης για την παιδική λογοτεχνία περιλαμβάνει αξιολογούς δημιουργούς που θα μας αποκαλύψουν τι σκέπτονται πάνω σε συγκεκριμένες ερωτήσεις που ετοίμασε η κ. Τ. Τσιλιμένη.

Χωρίς λοιπόν χρονοτριβές δίνω το λόγο στη συντονίστρια, κι ευχαριστώ πολύ τους συγγραφείς που συμμετέχουν σ' αυτήν τη γόνιμη συζήτηση καθώς και τη συντονίστρια που δέχθηκε να προετοιμάσει την όλη εκδήλωση.

Τ. Τσιλιμένη: Καλησπέρα σας. Θα ήθελα να ευχαριστήσω το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας γι αυτήν την εκδήλωση και όλους εσάς που ήρθατε να ακούσετε τους συμμετέχοντες συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας, τους οποίους και θερμά ευχαριστώ για την ανταπόκρισή τους στο κάλεσμά μας.

Η διαδικασία είναι η ακόλουθη. Θα θέσω τέσσερα ερωτήματα στα οποία θα απαντάτε όπως εσείς νομίζετε.

Κι αρχίζω από την πρώτη ερώτηση: *Σε ποια ανάγκη σας υπακούει η γραφή; Γιατί γράφετε;*

Μάνος Κοντολέων*: Γιατί τάχα; Πολλές φορές έχω αναρωτηθεί κι εγώ ο ίδιος. Τι μπορεί να είναι αυτό που με κάνει να περνάω τόσες ώρες, τόσες μέρες κλεισμένος μέσα σε ένα δωμάτιο και αντί να χαίρομαι τη ζωή που υπάρχει από την άλλη πλευρά της πόρτας ή του παραθυριού, εγώ να κατασκευάζω ζωές άλλων, χάρτινες ζωές; Ε, λοιπόν, ίσως τελικά αυτό ακριβώς να είναι – η κατασκευή ζωών (έστω και χάρτινων) που με κάνει και γράφω. Καθώς κατασκευάζω τις ζωές άλλων, είναι σα να ζω κι εγώ πολλές, άλλες, διαφορετικές ζωές...

Εν τέλει, μήπως, γράφω για τον εαυτό μου και μόνο; Μήπως γράφω γιατί έτσι ζω περιπέτειες πολλές και βιώνω άμπολλα συναισθήματα; Μήπως γράφω γιατί με αυτόν

* Γεννήθηκε στην Αθήνα, όπου σπούδασε Φυσική. Ασχολείται με τη λογοτεχνία από τα παιδικά του χρόνια. Γράφει μυθιστορήματα, διηγήματα, παραμύθια και κριτικά σημειώματα. Συνεργάτης πολλών εφημερίδων, περιοδικών, τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών σταθμών. Αντιπρόεδρος του ελληνικού τμήματος της Unicef. Μέλος του Δ.Σ. του ΕΚΕΒΙ και της Εταιρείας Συγγραφέων. Βραβευμένος με Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας το 1998. Μυθιστορήματά του έχουν μεταφραστεί και κυκλοφορούν στη Γαλλία και στις ΗΠΑ. Μέχρι σήμερα έχουν κυκλοφορήσει πάνω από 40 βιβλία του – άλλα από αυτά ανήκουν στην παιδική λογοτεχνία, άλλα στη λογοτεχνία για νέους και άλλα στη λογοτεχνία που απευθύνεται σε ενήλικες αναγνώστες.

τον τρόπο ξεγελώ το πρόσκαιρο της ύπαρξης μου; Γράφω γιατί αναζητώ την επαφή με τους άλλους; Αλήθεια, γιατί γράφω;

Θέτης Χορτιάτη* : Είναι ο έρωτάς μου για τις λέξεις που με παρακινεί να γράφω· είναι αυτό το συναρπαστικό λεξοφερούγισμα με τη δυνατότητα απο άπειρα συνταιριάσματα που με κάνει να θέλω να κατασκευάσω-δημιουργήσω «μικρές ευτυχίες λέξεων», κι ακόμα η προσδοκία να καταφέρω να αγγίζω τη μαγεία, που δικαιώνει την τέχνη του λόγου και το λογοτέχνη.

Βούλα Μάστορη** : Στην αρχή ξεκίνησε σαν ένα παιχνίδι που έπαιζα με τον πρώτο μου γιο και σιγά-σιγά εξελίχτηκε σε μια εσωτερική ανάγκη επικοινωνίας με όλα τα παιδιά του κόσμου. Οπωσδήποτε πάντα ήμουν καλύτερη στο γραπτό λόγο παρά στον προφορικό, όπου η συναισθηματική φόρτιση πολλές φορές εμποδίζει τις σκέψεις μου να γίνουν λέξεις, φράσεις, προτάσεις... Ίσως και να ήταν αυτός ο λόγος που επέλεξα τελικά τη γραφή ως μέσον έκφρασης.

Βασίλης Χατζηθεοδώρου*** : Αυτή η ερώτηση είναι πραγματικά δύσκολη και κατά τη γνώμη μου χρειάζεται να γίνει ένας διαχωρισμός: «Γιατί αρχίσατε να γράφετε» και «Γιατί συνεχίζετε να γράφετε». Οι απαντήσεις θα είναι αρκετά διαφορετικές. Πιστεύω ότι αρχικά γράφει κανείς για να εκφραστεί, να ξεπεράσει ίσως κάποιες ανασφάλειες, να αυτοεπιβεβαιωθεί. Δηλαδή οι λόγοι είναι κυρίως βαθιά ψυχολογικοί, μια ανάγκη που ωθεί τον άλλον να ασχοληθεί με αυτό. Εγώ π.χ., ασχολούμαι κυρίως με εφηβική και νεανική λογοτεχνία – και όχι τόσο με καθαρά παιδική – ως αποτέλεσμα, ίσως, μιας άνευρης, μοναχικής και συντηρητικής εφηβείας. Η ερώτηση όμως μετά διαφοροποιείται. Ποιος θα ήθελε να δει τα έργα του στο συρτάρι και όχι να εκδοθούν; Ποιος θα ήθελε να εκδοθούν και να μην πουλήσουν κάποια αντίτυπα; Ποιος θα ήθελε να πουλήσει κάποια αντίτυπα και να μην τύχει κάποιας αναγνώρισης; Συνεπώς, όσο προχωρά κανείς με αυτήν την ενασχόληση, αλλάζουν και οι ανάγκες ή οι προσδοκίες του. Έτσι στο τέλος υπάρχει μια σωρεία παραγόντων που ωθεί κάποιον στο γράψιμο: από την καθαρόαιμη ανάγκη έκφρασης και επιβεβαίωσης, την ανάγκη για επικοινωνία,

* Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου κατοικεί μόνιμα. Έχει εκδώσει 30 βιβλία (3 ποιητικά, 2 μυθιστορήματα για μεγάλους, 3 νουβέλες για νέους και 22 βιβλία για παιδιά). Έχει βραβευτεί 8 φορές, και το 2008 ο Δήμος Θεσσαλονίκης της απένειμε Τίτλο Τιμής ένεκεν, για την προσφορά και τη συμμετοχή της στον πολιτισμό της Θεσσαλονίκης. Ποιήματά της έχουν περιληφθεί σε αναγνωστικά, σε ανθολογίες, και δεκάδες άρθρα της έχουν δημοσιευθεί στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Θεατρικά της έργα έχουν ανεβαστεί από σχολεία και πολιτιστικούς συλλόγους.

** Γεννήθηκε στο Αγρίνιο και τα παιδικά της χρόνια τα έζησε στην Άμφισσα κι από τα δώδεκά της ζει στην Αθήνα. Με την Παιδική Λογοτεχνία άρχισε ν' ασχολείται το 1974. Από το 1993 προωθεί το «Παιχνιδομάθημα» της Δημιουργικής Γραφής στο Δημοτικό, ένα πρόγραμμα δικής της επινόησης που έχει σαν στόχο τη μύηση των παιδιών στην Παιδική Λογοτεχνία και την ανάπτυξη των ικανοτήτων τους στον προφορικό και γραπτό λόγο. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. Έργα της έχουν βραβευτεί από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, την Ε.Ο.Υ.Λ.Α.Α., τη Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά και το Υπουργείο Πολιτισμού.

*** Γεννήθηκε στην Αθήνα. Τελείωσε τη Γερμανική Σχολή Αθηνών και σπούδασε μεταλλουργός και χημικός μηχανικός στο ΕΜΠ, ενώ έκανε μεταπτυχιακά στη Διοίκηση Επιχειρήσεων. Έχει κυκλοφορήσει έως τώρα οχτώ μυθιστορήματα, στα οποία προτρέπει τα παιδιά και τους νέους να έχουν κριτική ματιά απέναντι σε πρόσωπα και καταστάσεις. Έχει τιμηθεί με το Κρατικό Βραβείο και το Βραβείο του περιοδικού *Διαβάζω* για το έτος 2008, ενώ επίσης έχει διακριθεί δύο φορές από τον Κύκλο Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου (Ibby Greece) και τρεις φορές από τη Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά. Τα βιβλία του *Το μήνυμα* και *Οι Εννέα Κάισαρες* διδάσκονται στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, στο Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης σε μετεκπαιδευόμενους δασκάλους.

την ανάγκη για νέες συγγραφικές προκλήσεις, έως τη ματαιοδοξία και σε ορισμένους, τα χρήματα. Συνεπώς όλοι αυτοί οι παράγοντες ενυπάρχουν μέσα μας, αρκεί να ισορροπήσουμε τα ποσοστά με τα οποία αυτοί εκδηλώνονται, για να είμαστε κι εμείς περισσότερο ισορροπημένοι και στοχευμένοι σε αυτό που κάνουμε.

Βασίλης Χατζηβασιλείου*: Δεν ξέρω γιατί γράφω, πάντως δεν γράφω γιατί αγαπώ τα παιδιά. Υπάρχουν χιλιάδες άλλοι τρόποι – πολύ πιο ανώδυνοι από την συγγραφή – για να εκδηλώσω την αγάπη μου στους πιτσιρικάδες. Σήμερα που όλοι νοιάζονται και γράφουνε για τα παιδιά, θα ήταν ήτανε ωραία ιδέα όπως λέει και ο Γκεόργκι Λίχτεμπεργκ να γραφτεί έστω και μια φορά, ένα βιβλίο από τα παιδιά για τους μεγάλους. Όμως το πράγμα θα ήταν πάρα πολύ δύσκολο αν ήθελε κανείς να επιμένει στο *ήθος*.

Γι αυτό φοβάμαι όταν γράφω. Αισθάνομαι σαν να περιεργάζομαι ετοιμόρροπο κτίσμα έτοιμο να καταρρεύσει και να με θάψει κάτω από τα ερείπια του. Κι άλλες φορές νομίζω ότι σέρνομαι μέσα σε κατασκότεινο σπήλαιο ζητώντας να ανακαλύψω την αλήθεια σ' ένα άγνωστο κόσμο. Επιδιώκοντας να κάνω την γραφή μου «αποστολική», εκτίθεμαι σε δημόσια θέα, γδέρνομαι, κάνω χαρακίρι.

Για μένα αποστολή της λογοτεχνίας δεν είναι ούτε η καταγγελία, ούτε η ψυχαγωγία, ούτε η μάθηση. Είναι ο στοχασμός. Είναι η εμφύτευση ερωτημάτων στο κεφάλι του αναγνώστη με ένα έξυπνο παιγνιώδη καμιά φορά τρόπο, έτσι που να ωθεί την ψυχαγωγία, την καταγγελία, την νοησιарχία και την φαντασία στην αναζήτηση της αλήθειας μέσα από το φιλοσοφικό στοχασμό.

Θεωρώ την λογοτεχνία ψυχική επανάσταση, κατάθεση ζωής και φλόγα σε αποθήκη πυρομαχικών. Είναι ουρλιαχτό στην ησυχία της νύχτας και νερό στα χείλη του διψασμένου. Δεν ψηλαφιέται, δεν πεταρίζει, δεν χαμογελά.

Ο δημιουργός της πληγώνει και πληγώνεται.

Δομείται με τον δικό του ιδιόμορφο τρόπο και όταν παλεύει με το κείμενό του έχει γραμμένους στα παλιά του παπούτσια κριτικούς, απόψεις, προσεγγίσεις και αναλύσεις. και καλό θα ήταν πριν πάρουμε οποιαδήποτε κριτική θέση να έχουμε κατά νου ότι ξέρουμε τι δεν είναι λογοτεχνία και όχι τι είναι.

Πιστεύω ακράδαντα ότι τίποτε δεν μπορεί να εξηγήσει καλύτερα τον άνθρωπο από την λογοτεχνία, καθώς αυτή μόνο καταφέρνει να αγγίζει πράγματα που η επιστήμη αδυνατεί να προσεγγίσει. Γιατί η λογοτεχνία προχωρά εκεί που η κοινωνιολογία, η οικονομία, και η ψυχολογία δεν μπορεί να φτάσει και η φιλοσοφία δεν μπορεί να απαντήσει. Πάει τον άνθρωπο πιο μακριά, φωτίζει τον σκοτεινό εαυτό του, αποκαλύπτει τις κρυφές αδυναμίες του, εξερευνά τα τρίςβαθα της ψυχής του. Η λογοτεχνία για παιδιά είναι η αφετηρία όλων αυτών και η μύηση σε αυτήν πέφτει στους ώμους κηδεμόνων και δασκάλων

Το αύριο λοιπόν εξαρτάται περισσότερο από αυτούς παρά από εμένα.

Τ. Τσιλιμένη: Δεύτερη ερώτηση. Σε ό,τι αφορά τη θεματολογία της παιδικής λογοτεχνίας, διαπιστώνεται ότι αυτή εστιάζει σε σύγχρονα και κοινωνικά κυρίως θέματα. Πώς λειτουργεί αυτό στο συγγραφέα; Δηλαδή αφουγκράζεται ή επιτάσσεται ο δημιουργός στον σύγχρονο προβληματισμό ώστε να είναι επίκαιρος και επ'αυτού συγγράφει; Και

* Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου και ζει. Σπούδασε τοπογραφία. Ασχολείται με την πεζογραφία, το θεατρικό έργο, το αφήγημα για παιδιά, το κόμιξ και την συγγραφή τηλεοπτικών και κινηματογραφικών σεναρίων. Διηγήματα, χρονογραφήματα, κριτικές βιβλίων και άρθρα του έχουν δημοσιευθεί σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά με τα οποία κατά καιρούς συνεργάζεται. Όσα από τα βιβλία του απευθύνονται σε παιδιά συμπεριλαμβάνονται με απόφαση των Υπουργείων Παιδείας Ελλάδος και Κύπρου στον κατάλογο των βιβλίων της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Έργα του βραβεύτηκαν από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, τον Κύκλο Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου και το Πανεπιστήμιο της Padova.

αυτό πώς συνδέεται με την έμπνευση; Δηλαδή πώς λειτουργεί η έμπνευση στην περίπτωση αυτή; Μόνο σε επίπεδο χαρακτήρων, στησίματος του μύθου; Γράφουν οι συγγραφείς ελεύθερα; Ή με βάση κάποια επιβεβλημένη κατά κάποιο τρόπο θεματολογία, την οποία συχνά επιβάλλουν όχι μόνο οι εποχές αλλά και οι εκδότες, οι οποίοι ζητούν «γράψε ένα μυθιστόρημα γι αυτό το θέμα». Πόσο αυτή η τακτική λειτουργεί εις βάρος της αυθόρμητης λογοτεχνικής σύνθεσης;

Βασίλης Χατζηβασιλείου: Πολλές και συσσωρευμένες οι ερωτήσεις, και δύσκολα θα τις βάλω σε κάποια τάξη, όμως θα σας παρακαλούσα να εκλάβετε τα όσα πω όχι σαν άποψη, αλλά ως εμπειρία και γνώση ανθρώπινων συμπεριφορών, γεγονότων και πραγμάτων, μιας κι έτυχε εκτός από συγγραφέας και βιβλιοφάγος να εργαστώ για τριάντα σχεδόν χρόνια σαν κρυφαναγνώστης, βιβλιοκριτικός και υπεύθυνος εκδόσεων.

Συχνά με ρωτούν γιατί γράφω και πως γεννιούνται τα έργα μου.

Δεν είμαι σε θέση να απαντήσω. Το βέβαιο είναι ότι γράφω ελεύθερα. Οι περιορισμοί είναι εσωτερική προσωπική υπόθεση και αφορούν μόνο την χρήση λέξεων, ιδίως όταν απευθύνομαι σε παιδιά και ποτέ επιβαλλόμενοι από εξωγενείς παράγοντες.

Η έμπνευση εισβάλλει σαν λαθρεπιβάτης στην ρουτίνα της καθημερινότητάς μου.

Τα περισσότερα βιβλία μου έγιναν από ένα τυχαίο περιστατικό, μια φευγαλέα παρατήρηση, μια λέξη, μια εικόνα, για την ακρίβεια από μια εικόνα που μετατράπηκε αργότερα σε λέξεις.

Όσο αφορά την δημιουργία των προσώπων, η διαδικασία αυτή ανάγεται στην σφαίρα του παραλόγου, καθώς ότι ακολουθεί είναι ασταθές, αβέβαιο και παραισθητικό.

Κάτι που έχει την διαβολομένη ικανότητα κάθε φορά να με ταξιδεύει σε άγνωστους κόσμους

Η σχέση με τους ήρωές μου είναι άκρως ιδιότυπη, κουραστική και επώδυνη. Δεν μπορώ να τους επιβληθώ. Ανεξέλεγκτοι καθώς είναι δεν προσφέρονται για εύκολη συμβίωση. Μου αντιστέκονται πεισματικά αρνούμενοι να υπακούσουν στις εντολές μου. Δεν δέχονται προσδιορισμούς και είναι έτοιμοι στον πρώτο μου εφησυχασμό να δραπετεύσουν.

Παρ' όλα αυτά στο τέλος ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι συγχρωτίζεται με άτομα υπαρκτά, ευαίσθητα, ευάλωτα, παθιασμένα, φθαρτά, με προσωπικότητα και χαρακτήρα, με λίγα λόγια άνθρωποι με σάρκα και οστά που αδυνατεί να τα χειραγωγήσει ή να τα διαστρεβλώσει καθώς η δυναμική που αναπτύσσουν μέσα στο μύθο, τους κάνει πραγματικούς, καθημερινούς, γνώριμους.

Η τεχνική της γλώσσας παραμένει τουλάχιστον για μένα μια αμφίσημη και επικίνδυνη διαδικασία.

Η δε θεματολογία μου είναι συνήθως επίκαιρη και πολλές φορές βιωματική. Νομίζω ότι ο ρόλος του συγγραφέα είναι δυαδικός. Διότι θέλοντας και μη γίνεται δέκτης των γεγονότων της εποχής του και πομπός των μηνυμάτων τους μέσω των βιβλίων του, χωρίς να μένει αμέτοχος, ή αδιάφορος σε όσα συμβαίνουν γύρω του. Επόμενο λοιπόν είναι να εμπνέεται από αυτά και να «φωτογραφίζει», ακόμα και άθελά του, με το γραπτό του λόγο την εποχή του.

Στην «επιβαλλόμενη» τώρα από τους εκδότες θεματολογία, όλοι αντιλαμβάνονται πως όσο η λογοτεχνία θα εκτίθεται και θα ενδίδει στην εμπορική εκμετάλλευση, τόσο θα συρρικνώνεται η ποιότητα, με αποτέλεσμα την διαρκή συσσώρευση απαράδεχτων βιβλίων όχι μόνο από υλικής και αισθητικής πλευράς αλλά και περιεχομένου.

Θεωρώ ότι στον χώρο του βιβλίου τρία στοιχεία θα διαφοροποιούνται διαρκώς, η *θεματογραφία* γιατί άλλα θα απασχολούν αύριο τον κόσμο, η *γλώσσα* γιατί σαν ζωντανός οργανισμός πρέπει να μεταβάλλεται, και η *εμφάνιση* των βιβλίων γιατί το χρήμα δεν καταλαβαίνει από λογοτεχνία και οι εκδότες από φιλευσπλαχνία.

Βασίλης Χατζηθεοδώρου: Κατά κάποιον τρόπο θα έλεγα ότι γράφω, αφουγκραζόμενος και εμπνεόμενος από την πραγματικότητα, από νέα, ειδήσεις, παράξενα που ακούω και βλέπω, που τα ταξινομώ και τα επεξεργάζομαι σε κάποια δεδομένη στιγμή. Επειδή πιστεύω ότι η γραφή μου έχει κάτι το κινηματογραφικό και βασίζεται κυρίως στο στήσιμο της δράσης, νομίζω ότι η επικαιρότητα μου προσφέρει ένα ευρύ πεδίο έμπνευσης. Προσωπικά δεν πιστεύω ότι οι εκδότες, εκτός ελαχίστων περιπτώσεων, ζητούν κάποια «παραγγελία», τουλάχιστον αυτό δεν μου έχει τύχει. Το ζήτημα είναι ότι αρκετές φορές οι ίδιοι οι συγγραφείς πέφτουν στην παγίδα του επίκαιρου και μοντέρνου, έτσι ώστε να βγαίνουν σωρηδόν μυθιστορήματα για οικολογία, νευρική ανορεξία, κλπ. Και αυτό βέβαια λειτουργεί σίγουρα σε βάρος του αυθόρμητου.

Βούλα Μάστορη: Οι σύγχρονες τάσεις ή επιτάσεις σίγουρα με επηρεάζουν ως προς την επιλογή ενός θέματος. Θεωρώ ότι πρέπει να παρακολουθώ το σύγχρονο γίνεσθαι και να εξελίσσω ανάλογα τη γραφή μου – και θεματικά και τεχνικά. Όμως δεν μπορώ να λειτουργήσω «κατά παραγγελία», διότι, ακόμη και αν η ίδια συμφωνούσα σε κάτι τέτοιο, η Μούσα μου θα αντιδρούσε αρνητικά. Παρ' όλ' αυτά, μπορεί κάποια «παραγγελία» να λειτουργήσει ως έναυσμα για τη συγγραφή κάποιου βιβλίου μου, αρκεί να έχω στη συνέχεια απόλυτη ελευθερία. Το *Ψίθυροι αγοριών*, για παράδειγμα, δρομολογήθηκε ως σκέψη μετά από παράκληση ενός έφηβου αναγνώστη μου, που μου ζήτησε να γράψω για «τα ντέρτια των αγοριών». Για την ιστορία, η επιθυμία του έγινε βιβλίο μετά από 4 χρόνια.

Μάνος Κοντολέων: Η ερώτηση στην ουσία έχει να κάνει με το αν η λογοτεχνία ασχολείται με το επίκαιρο ή το διαχρονικό. Λοιπόν, νομίζω πως αυτό που το λογοτεχνικό κείμενο πρέπει να κάνει είναι να μετατρέπει το επίκαιρο σε διαχρονικό. Η λογοτεχνία στηρίζεται πάνω σε ατομικές περιπτώσεις – στους ήρωες κάθε ιστορίας που αφηγείται. Και εφ' όσον στηρίζεται σε κάτι που συμβαίνει στη ζωή ενός ανθρώπου αμέσως έχει να κάνει με το επίκαιρο. Αλλά επειδή ο κάθε άνθρωπος (άρα και ο κάθε ήρωας ενός μυθιστορήματος) είναι μοναδικός, το επίκαιρο στοιχείο θα πρέπει να αποκτήσει την οντότητα του διαχρονικού. Να το διατυπώσω διαφορετικά – όσο πιο υποκειμενικός γίνεται ο συγγραφέας, τόσο πιο σημαντικός είναι, καθώς η δική του υποκειμενικότητα θα ενωθεί με την υποκειμενικότητα του κάθε αναγνώστη. Η λογοτεχνία δε ασχολείται με μανιφέστα. Ασχολείται με ανθρώπινα πάθη – κοινά για όλους μας - αλλά με μοναδικό τρόπο από τον καθένα μας βιωμένα.

Η λογοτεχνία είναι υποκειμενική, είναι εγωκεντρική, είναι ενδοσκοπική και μονήρης. Και όσο πιο έντονα είναι τα στοιχεία αυτά, τόσο και πιο έντονα η λογοτεχνία αποκτά αντικειμενικότητα, διαχρονικότητα, συλλογικότητα, εξωστρέφεια.

Το θαύμα της Τέχνης γενικότερα είναι ακριβώς αυτό. Να στηρίζεται στο *Εγώ* και παράλληλα να το μετατρέπει σε *Εμείς*.

Θέτης Χορτιάτη: Ο δημιουργός ως ευαίσθητος άνθρωπος έχει ανάγκη να συνομιλήσει με τα πράγματα του χώρου και του χρόνου του. Έμπνευση σημαίνει ελευθερία που ξεκινάει από την επιλογή του θέματος, απ' όπου κι αν προέρχεται η προτροπή από τους καιρούς ή από τον εκδότη – τελικά ο συγγραφέας θα αποφασίσει, και βέβαια αυτό που έχει σημασία για τη δικαίωση της προσπάθειας είναι το αποτέλεσμα. Ο συγγραφέας που απευθύνεται σε παιδιά και νέους οφείλει να μιλήσει, να εκφραστεί, να στοχαστεί, να ενημερώσει, να ζωντανέψει σκηνές και εικόνες, να συζητήσει για όλα τα θέματα, καινούρια ή και παλιά, κι ο τρόπος της διαχείρισης της έμπνευσης είναι δικός του. Μπορεί ένα θέμα να γίνει λιγόλογο χρονογράφημα ή ευθυμογράφημα, διηγήματα, νουβέλα, θεατρικά έργο, μυθιστόρημα, ποίημα.

Το παρακάτω παράδειγμα είναι από το βιβλίο μου το 2008, *Λεξοχαρές και λεξοπανυγήρια*.

Δε θέλω ακίνητος να ζήσω

Δε θέλω ακίνητος να ζήσω
κατάματα μ' ένα γυαλί
τη μοναξιά μου ν' αγαπήσω
κι όλα στο ίδιο μου το βιολί

Δε χάφτω ό,τι μου ταΐζουν
κονσέρβες όνειρα και βία
επιθυμίες που τις ρυθμίζουν
σε μια παγκόσμια εργολαβία

Εγώ έχω τη δική μου τρέλα
λόγια καρδιά και φαντασία
στο νου μου πλάθω άλλα μοντέλα
κι ο στοχασμός μου...ανταρσία.

Τ. Τσιλιμένη: Τρίτη ερώτηση. *Το στοιχείο του φανταστικού γοητεύει ιδιαίτερα τους αναγνώστες παιδιά. Τι θέση έχει αυτό στα έργα σας, όταν αναπτύσσετε ένα κοινωνικό ρεαλιστικό θέμα;*

Βασίλης Χατζηθεοδώρου: Ας ξεκαθαρίσω εδώ ότι οι σπουδές μου είναι πρακτικής κατεύθυνσης, καθώς επίσης κι ότι δε γράφω καθαρόαιμα παιδικά βιβλία, αλλά προτιμώ τα εφηβικά και τα νεανικά. Αυτό ίσως είναι ευχή και κατάρα μαζί. Δεν μπορώ να με φανταστώ να γράφω ιστορία του τύπου «Χάρυ Πότερ» ή «Λυκόφως», γιατί ό,τι γράφω θέλω να συμβαδίζει με τη λογική και την καθημερινότητα. Από την άλλη, το νεανικό κοινό, έλκεται από μυστήριο και αστυνομική δράση, από αινίγματα και ερωτήματα, τα οποία θέλει να απαντήσει με μια λογική διαδικασία σκέψης. Γι' αυτό το λόγο αισθάνομαι κι εγώ πολύ άνετα σε αυτό το είδος, το οποίο κατά τη γνώμη μου είναι και το δυσκολότερο, επειδή ακροβατεί μεταξύ παιδιού κι ενήλικα κι επειδή δεν πολυδιαβάζεται. Δεν αισθάνομαι βολικά να γράψω κάτι πολύ παιδικό, αλλά νιώθω και μια σχετική ανεπάρκεια να ασχοληθώ με το μυθιστόρημα ενηλίκων.

Βούλα Μάστορη: Το φανταστικό στοιχείο εμπεριέχεται σε όλα τα έργα μου, ακόμη και σ' εκείνα που βασίζονται σε αληθινές ιστορίες. Θεωρώ ότι είναι απολύτως απαραίτητο στο συνδυασμό του λόγου με την τέχνη άσχετα με το θέμα που επιλέγω ν' αναπτύξω. Φυσικά εκεί που το φανταστικό στοιχείο υπερτερεί είναι στα παραμύθια μου και στα βιβλία επιστημονικής φαντασίας.

Μάνος Κοντολέων: Η φαντασία είναι ένας τρόπος να διαβάσει κανείς τον κόσμο. Είναι ένας άλλος τρόπος να ζήσεις την καθημερινότητα. Η φαντασία συνυπάρχει με τον ρεαλισμό και τον ολοκληρώνει. Ο κάθε μεγάλος επιστήμονας μαζί με την επιστημονική γνώση διαθέτει και φαντασία, το ίδιο και ο κάθε μεγάλος πολιτικός, ο κάθε μεγάλος καλλιτέχνης. Αλλά γιατί τόσο πολύ να ξεχωρίζουμε τη φαντασία στην παιδική λογοτεχνία από εκείνη των ενηλίκων; Υπάρχουν κινήματα λογοτεχνών που πάνω στη φαντασία έχουν στηριχτεί – ο μαγικός ρεαλισμός για παράδειγμα.

Η λογοτεχνία είναι μία και μόνο. Οι αποδέχτες της – αναγνώστες είναι εκείνοι που διαφέρουν.

Κι αν τελικά, μπορώ να φανταστώ και να περιγράψω τις περιπέτειες και τα συναισθήματα ενός άντρα ή μιας γυναίκας (που δεν έχουν κανένα κοινό στοιχείο οι ζωές τους με τη δική μου) γιατί να μην μπορώ και να φανταστώ ένα εξωγήινο πλάσμα να μου περιγράφει τον πλανήτη του και να με μυεί στις δικές του (μα και δικές μου) αξίες;

Όχι, η φαντασία γοητεύει όλους τους αναγνώστες – απλώς από αυτούς οι μεν ενήλικες συνηθίζουν να τη λένε μυθοπλασία ή συμβολισμό, ενώ οι ανήλικοι απλώς παίζουν μαζί της.

Θέτης Χορτιάτη: Η φαντασία, αυτή η περηφάνεια του ανθρώπου, είναι από τα ισχυρότερα εργαλεία του συγγραφέα, που χρησιμοποιεί για να δώσει πνοή στο θέμα του, με τη μορφή του λόγου, την επιλογή των λέξεων, τη σύνθεση της φράσης, το πλάσιμο των χαρακτήρων, των εικόνων κι ως τη δομή του μύθου. Αν κάποιες καταστάσεις αγγίζουν το θυμικό του συγγραφέα, ίσως η αντίδρασή του να γίνει τρόπος έκφρασης· όπως ο θυμός μου, για την πεπονόφλουδα που πάτησε ο κοσμάκης και φορτώθηκε κάρτες και δάνεια και τόκους, και τελικά ήρθε η οικονομική κρίση· η δική μου αντίδραση, θέλοντας να απευθυνθώ στα παιδιά, ήταν το παρακάτω έμμετρο από το βιβλίο μου του 2008, *Λέξεις και λεξοπανυγήρια*.

Τον αδίκησαν μας λέει

Χτίζει ο ποντικός παλάτι
ποντικότρυπα και κάτι
να φαντάζει ντε και ντε
βάζει ολόχρυσο μπιντέ
μα ξεχνάει απ' τη χαρά του
πως χρωστάει και την ουρά του.

Κι ήρθε η μέρα, συφορά του
το παλάτι ή την ουρά του
του ζητούνε και τον κράζουν
αλλά αυτά δεν τον ταράζουν
τον αδιάφορο τους κάνει
ώσπου και τα δυο τα χάνει.

Κουτσονούρης, δίχως σπίτι
με πεσμένη κάτω μύτη
πάει και ο χρυσός μπιντές
κι έμεινε ο κουτεντές
να χτυπιέται και να κλαίει
τον αδίκησαν, μας λέει.

Βασίλης Χατζηβασιλείου: Δεν με συναρπάζει το φανταστικό, ούτε με έλκει το εξωπραγματικό.

Το ενδιαφέρον μου επικεντρώνεται στην πλοκή και στην μυθοπλασία.

Προτιμώ τον ρεαλισμό από την επιστημονική φαντασία και δεν θέλω «να παραμυθιάζω» κανένα.

Εξ άλλου σαν συγγραφέας αντιμετωπίζω τα παιδιά με την ειλικρίνεια «του καλού φίλου» δίχως να τα θεωρώ ηλίθια, αλλά ούτε και συνομήλικους μου.

Προσπαθώ να μεταγγίσω τις σκέψεις μου με τον ίδιο σεβασμό που έχω και για τον ενήλικα αναγνώστη.

Τ. Τσιλιμένη: Τέταρτη ερώτηση. *Πόσο τα κείμενα των παιδικών σας χρόνων μετεγγράφονται στα έργα σας με οποιαδήποτε μορφή (είτε ως τεχνική, ως ήρωες κλπ.). Είναι τα πρώτα εκείνα αναγνώσματα τόσο δυνατά ώστε να σας συντροφεύουν και να σας επηρεάζουν εσασεί;*

Βούλα Μάστορη: Κοιτάζοντας τώρα πίσω μπορώ να πω ότι, ναι, ένα ανάγνωσμα με επηρέασε: Το *Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*. Ήταν το πρώτο βιβλίο που διάβασα ως έφηβη κι αμέσως μετά ξεκίνησα να γράφω τότε δικό μου ημερολόγιο, το οποίο σταμάτησα μετά από 12-13 χρόνια, όταν άρχισα πια να συγγράφω. Το πρώτο μυθιστόρημα που έγραψα, *Τ' αυγουστιάτικο φεγγάρι*, είχε αυτοβιογραφικά στοιχεία και

ηρωίδα μίαν Άννα. Η επιλογή ήταν ασυνείδητη, διότι, όταν με ρωτούσαν τότε στα σχολεία γιατί Άννα και όχι Μαρία, ας πούμε, απαντούσα ότι απλά μου άρεσε ως όνομα! Η Άννα υπήρξε ηρωίδα σε τρία ακόμη βιβλία (*Στο γυμνάσιο*, *Ένα-ένα-τέσσερα*, *Κάτω απ' την καρδιά της*) κι αυτά με αυτοβιογραφικά στοιχεία, ενώ στο δεύτερο από αυτά (*Στο γυμνάσιο*) η τριτοπρόσωπη αφήγηση εναλλάσσεται με πρωτοπρόσωπη, καθώς παρεμβάλλονται σελίδες του προσωπικού ημερολογίου της Άννας. Νομίζω ότι ως έφηβη είχα εκτιμήσει πάνω απ' όλα την αλήθεια και την αμεσότητα στο γράψιμο της Άννα Φρανκ και αυτή η αλήθεια και αμεσότητα είναι που προσπαθώ να έχω και τα δικά μου γραπτά. Ακόμη κι αν σοκάρω έτσι τους ενήλικες μερικές φορές...

Μάνος Κοντολέων: Όχι. Δε νομίζω πως τα αναγνώσματα των παιδικών μου χρόνων υπάρχουν ως τέτοιας μορφής στοιχεία μέσα στα έργα μου.

Μέσα στα έργα μου υπάρχει όμως πάντα ο τρόπος που έβλεπα τον κόσμο όταν ήμουνα παιδί, ο τρόπος που άκουγα τη μητέρα μου να μου μιλά γι αυτόν, ο τρόπος που για πρώτη φορά αντιδρούσα σε έντονες συγκινήσεις. Αν γράφω και για παιδιά είναι ακριβώς γι αυτό – γιατί ό,τι για πρώτη φορά αισθάνθηκα, εξακολουθώ με τον ίδιο τρόπο να το αισθάνομαι. Μιλώ για την αγάπη, το όνειρο, τον φόβο, τον θυμό, τα πάθη της σάρκας, την συντροφικότητα, τη μοναξιά, τον θάνατο, τη ζήλια, την αντιμετώπιση της ίδιας της ζωής στην κάθε μέρα της.

Γράφω αναζητώντας τρόπους να τα εξηγήσω ή ποτέ μα ποτέ να μη τα εγκαταλείψω.

Θέτης Χορτιάτη: Οι καιροί έχουν τρέξει με πολύ μεγάλα βήματα, η υλιστικο-τεχνικο-ηλεκτρονική εποχή μας έφερε άλλους αγέρηδες· η ταχύτητα των αλλαγών δυσχεραίνει την αντίληψη των πραγμάτων με τις καλές ή κακές επιπτώσεις, ενώ μέσα από την επανάσταση της εικόνας ως μέσου επικοινωνίας, η εικόνα του κόσμου είναι διαφορετική, όπως και οι ανάγκες, τα προβλήματα, τα θέματα και ακόμα οι άνθρωποι, τα παιδιά, οι νέοι είναι πιο ελεύθεροι μεν, αλλά δέσμιοι δε της εποχής τους. Όμως στην αλυσίδα των ανθρώπων υπάρχει το τώρα που είναι τα παιδιά, αλλά και το πριν από το τώρα που είναι η μάνα, η γιαγιά. Ο συγγραφέας δεν είναι ξεκομμένος, ζει στο τώρα, αλλά έχει τις ρίζες του, τις μνήμες του, τα διαβάσματά του, που ίσως του έχουν διαμορφώσει την αισθητική του και το όποιο δυναμικό της έκφρασής του· κι ενώ είναι συνεπαρμένος από την εκρηκτική ένταση του παρόντος, μπορεί κάποιες φορές να του γνέφουν και λιανόφεγγες ματιές από το παρελθόν, κι έτσι πορεύεται στον αγάραγο κι ανάφθαστο δρόμο του...

Βασίλης Χατζηβασιλείου: Ελάχιστα ως καθόλου, ίσως επειδή οι εντονότερες παιδικές μου αναμνήσεις εντοπίζονται εκτός του βιβλιοχώρου και επισκιάζουν αισθητά τα πρώτα μου αναγνώσματα, αφήνοντάς με αδιάφορο και ανεπηρέαστο από αυτά. Δυστυχώς γεννήθηκα στα δύσκολα χρόνια του εμφυλίου και επιβίωσα μέσα σ' ένα εχθρικό περιβάλλον που έβλεπε και συμπεριφερόταν ως κοινωνικά μιάσματα όχι μόνο τους κομμουνιστές αλλά και τα παιδιά τους. Πιότερο λοιπόν με συντρόφευαν και μ' επηρέαζαν τα γράμματα του πατέρα μου από την εξορία και η αγωνία της μάνας μου παρά τα εξωσχολικά αναγνώσματα και οι ήρωες τους.

Βασίλης Χατζηθεοδώρου: Πιστεύω πως ναι. Είμαι βαθιά επηρεασμένος από την αγγλοσαξωνική λογοτεχνία (*Ο Αρχοντας των Μυγών*, *Ο Φύλακας στη Σίκαλη*, βιβλία του Στάινμπεκ), αλλά και από πάρα πολλούς Έλληνες (Σαρή, Ζέη, αλλά και Ραπτόπουλο, Τατσόπουλο, Φακίνου στα πρώτα τους κυρίως). Προσπαθώ να δημιουργήσω ένα καλό και ει δυνατόν, ρωμαλέο, story-telling, και μετά να το γεμίσω με χαρακτήρες, περιγραφές, βιώματα. Αυτός είναι ο τρόπος της γραφής μου. Δεν ξεχνώ τη νεανικότητα της γραφής των προηγούμενων, αλλά ούτε και τον τρόπο με τον οποίον εντάσσουν το «φανταστικό» στα γραπτά τους. Πιστεύω ότι με έχουν επηρεάσει.

Τ. Τσιλιμένη: Σας ευχαριστώ πολύ καθώς και όλους εσάς.

Γ. Φρέρης: Ευχαριστώ τους συγγραφείς για τις ωραίες τοποθετήσεις τους στις καίριες ερωτήσεις της συντονίστριας και λυπάμαι που δεν διαθέτουμε άλλο χρόνο για να υποβάλει ερωτήσεις το κοινό. Δυστυχώς πρέπει να κλείσουμε την ημερίδα που θαρρώ έθεσε έναν προβληματισμό γύρω από το λεπτό θέμα της παιδικής λογοτεχνίας και ταυτόχρονα πρόβαλε τα στοιχεία της που αγνοούνται από θεσμούς, αλλά και σε μεγάλο βαθμό κι από την ακαδημαϊκή κοινότητα. Ευχαριστώ επίσης το κοινό, που όπως πάντα, αγκάλιασε κι αυτήν την εκδήλωση του Εργαστηρίου, γεγονός που μας χαροποιεί και μας ενθαρρύνει να συνεχίσουμε, παρά τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουμε. Εύχομαι σε όλους σας «καλή ανάγνωση» της παιδικής λογοτεχνίας, αφού έχει πια καθιερωθεί να απευθύνεται, αυτή η έντεχνη παραγωγή, σ' ένα διπλό κοινό: των παιδιών και των ενηλίκων. Σας ευχαριστώ όλους για τη συμμετοχή σας.

MARE MÜÜRSEPP*

***THE METAPHOR OF GOBBLERS IN
PHILIP PULLMAN'S
DARK MATERIALS AS A REFLECTION
OF EDUCATIONAL
REALITY IN TOTALITARIAN SOCIETY***

Philip Pullman's trilogy *His Dark Materials*, published 1995-2000 (*Northern Lights* 1995, *The Subtle Knife* 1997, *The Amber Spyglass* 2000) has been awarded many literary distinctions such as the Carnegie medal (for *Northern Lights*), The Guardian Fiction prize, and The Astrid Lindgren Memorial Award. This worldwide acclaim is the measure of Pullman's universal significance in today's book world, where fantasy abounds. *His Dark Materials* has given rise to critical debate on issues such as intertextuality and the presence of religious and scientific motifs in the work. Pullman's trilogy affords a particularly rich and exciting topic for the researcher addicted to the field of intertextuality. Pullman has been influenced by many texts which he refers to his fiction or in commentaries on his own work. There are a considerable number of connections and associations to be discovered and explored by the discerning reader of *His Dark Materials*. The scientific perspective in Pullman's trilogy has been analyzed, in particular the references to quantum physics and possibility of multiple worlds (Ihonen, 2006; Tamm, 2007). The psychological development of children has also been examined as one of the central themes in *His Dark Materials* (Webb, 2002 and 2004). Furthermore the description of primal fears in the trilogy has been a subject of analysis by Millicent Lenz (Lenz, 2003; Hunt and Lenz, 2001).

The activities of the organisation the «General Oblation Board» is a key factor in *Northern Lights*, the term «Gobblers» being derived from the abbreviation of the title of the Board to GOB. The Gobblers steal the children, in order to commit them to a medical-educational facility known as Bolvangar where the children are separated from their daemons. The daemons are fantastical creatures which embody the human soul and present such in animal form. Through this procedure called «intercision» a certain quantum of energy is discharged which would be used to accumulate the energy necessary to fuel, the confrontation between the primary forces that rule the worlds of

* Associate Professor of children's literature at the Institute of Educational Sciences in Tallinn University. Author of textbooks on literature for educational purposes. Her PhD (2005) is entitled *The Meaning of the Child in Estonian Culture during the 20th Century: Educational Sciences and Children's literature*. Member of a research group at Estonian Center of Children's Literature. She has published monographs on the development of Estonian children's literature (1970-1990) and books on early reading. She is also co-author of an Estonian Dictionary of Children's Literature and she has published several reviews of children's literature books. Member of the International Research Society for Children's Literature.

His Dark Materials, namely Church and Science. Pullman himself indicates cases from historical reality that compare with his fictional «intercision» – involving castration and the making of zombies (Pullman, 1998: 90, 374-375).

The present analysis does not aim so much at rhetorical discussion of the nature and structure of the Gobbler metaphor as the phenomenon in and of itself (which seems alluring enough given the nuances connected with the archaic origin of the metaphor and, generally speaking, the abundance of historical allusions in *His Dark Materials*). The central issue investigated in this article will be the breadth of intertextual interpretations of the Gobbler motif. The motif was introduced through the myths recounted be the children in which Gobblers appear (*Northern Lights*, the chapter «Lyra's Jordan»). Rumours follow in the wake of child abductions in the streets. One such case of kidnapping is described concerning: Tony Makarios' capture by Mrs Coulter, whose daemon is a golden monkey. Tony finds himself imprisoned, along with a dozen other children in the cellar in a warehouse basement. All the children share something in common, the fact that none of them has yet reached puberty (Pullman, 1998: 43).

Mrs Coulter who spearheads the abductions, is described as very appealing, «so gracious and sweet and kind that they felt they hardly deserved their good luck, and whatever she asked, they'd give it gladly so as to stay in her presence a little longer» (*ibid.*, 44).

And so the legend grew of a mysterious group of enchanters who spirited children away. As for where they took these lost children, no two stories agreed. Some said it was to Hell, under the ground, to Fairyland. Others said to a farm where the children were kept and fattened for the table. Others said that the children were kept and sold as slaves to rich Tartars ... (*ibid.*, 45-46).

«What is them Gobblers?» said Simon Parslow, one of Lyra's companions.

The first gyptian boy said: «You know. They been stealing kids all over the country. They're pirates».

«They en't pirates» corrected another gyptian. «They're cannaboles. That's why they call 'em Gobblers».

«They eat kids?» said Lyra's other crony Hugh Lovat ...

«No one knows» said the first gyptian. «They take 'em away and they en't never seen again».

«We all know that», said Lyra. «We been playing kids and Gobblers for months, before you were, I bet...». «What did they look like?» said Lyra.

«I never properly saw 'em», Charlie said. «They come in a white truck. They put the little boy in the truck and drove off quick».

«But why do they call 'em Gobblers?» Lyra asked.

«Cause they eat 'em», said the first gyptian boy, (*ibid.*, 56-57).

The protagonist of Pullman's story is Lyra, a 12-year-old girl, who grew up at Jordan College in Oxford. When she learns that her friend Roger has gone missing, she recalls an evening she'd spent in hiding in the College's Retiring Room: Lord Asriel had shown a slide featuring the figure of a child and the scientists were speaking in terms of a «severed child». «Lyra remembered that severed meant cut» (*ibid.*, 61). She compares the notion of cutting children in two with different forms of child abuse she's aware of:

I reckon they make slaves out of 'em. That'd be more use. They probably got mines up there. Uranium mines atomcraft. I bet that's what it is. And if they sent grown-ups down the mine they'd be dead, so they use kids instead because they cost less... (*ibid.*, 64)

Lyra overhears snippets of the discussion at Mrs. Coulter's cocktail party where they are discussing historical instances of child offerings as a «[...] Very old idea, as a matter of fact. In the middle Ages, parents would give their children to the church to be monks or nuns. And the unfortunate brats were known as oblates. Means a sacrifice, an offering, something of that sort. So the same idea was taken up when they were looking into the Dust business...» (*ibid.*, 90).

The professor who spoke of oblation left the party for a brief interval. When Lyra glanced around the room she saw him again, «but no sooner had she seen him than the commissioner and another man tapped the Professor on the shoulder and spoke quietly to him, at which he turned pale and followed them out. That took no more than a couple of seconds, and it was so discreetly done that hardly anyone noticed. But it left Lyra feeling anxious and exposed» (*ibid.*, 94).

The Gobbler motif is connected with the question of power. The leader of the movement, Mrs Coulter, is portrayed as a special person of elevated stature: «Mrs Coulter seemed to be charged with some kind of anbaric force. She even smelled different: a hot smell, like heated metal, came off her body» (*ibid.*, 93). It is later revealed that Mrs Coulter and Lord Asriel, both leaders of the rival forces, are in fact Lyra's parents. John Faa, King of the Gypsies, remarks to Lyra: «Your parents, [are] both strong in the world, both ambitious» (*ibid.*, 128).

The conversation continues with Lord Boreal remarking: «And has she (Mrs Coulter - MM) told you what happens to the children?» Lyra: «No, she hasn't told me that. I only just know that it's about Dust, and they're like a kind of sacrifice».

Lord Boreal: «Sacrifice is rather a dramatic way of putting it. What's done is for their good as well as ours. And of course they all come to Mrs Coulter willingly. That's why she's so valuable. They must want to take part, and what child could resist her? ...» (*ibid.*, 96).

Resistance is not possible for the children since they are forcibly captured by the men with throwing-nets. (*ibid.*, 103)

John Faa explains that the children are caught for reasons associated with theological matters: «They are making an experiment, but what nature it is we don't know. To tell you all the truth, we don't even know whether any harm is a-coming to 'em. But whatever it is, good or bad, they got no right to reach out by night and pluck little children out the hearts of their families...» (*ibid.*, 135)

The connection between the Gobblers and the Ministry of Theology is later confirmed (*ibid.*, 147). Dr Lanselius, the Witch-Consul clarifies the situation:

Well, in this very town there is a branch of an organization called the Northern Progress Exploration Company, which pretends to be searching for minerals, but which is really controlled by something called the General Oblation Board of London. This organization, I happen to know, imports children... (*ibid.*, 170).

Dr Lanselius employs the term «intercision» to describe the procedure which the children undergo (*ibid.*, 171). Mrs. Coulter's workforce which is engaged in the process of child intercision is popularly known as the «Dusthunters». Their process of setting up and developing the programme is described as follows to Lyra by the people in the North:

They came to our regions ten years ago with philosophical instruments. They paid us to allow them to set up stations in our lands, and they treated us with courtesy, the people in the North tell to Lyra (*ibid.*, 185). They have put up buildings of metal and concrete, and some underground chambers. They burn coal-spirit, which they bring in at great expense. We don't know what they do, but there is an air of hatred and fear over the place and for

miles around. – No birds fly there; lemmings and foxes have fled. Hence the name Bolvangar: the fields of evil. They don't call it that. They call it the Station [...] there is a wire fence around the compound, which is filled with anbaric force (*ibid.*, 186).

The intercision procedure involves daemons. These creatures hold a special place in Pullman's fantasy world. Daemons are, as stated above, physical manifestations of the soul depicted as animals related to their human subjects representing and reflecting sentiments and status. While a person is a child, his or her daemon can metamorphose into a cat, a tiger or a bird; the daemon can transform into anything a situation might require in order to defend the child and/or express or reflect their inner emotional state. The daemon of an adult has a fixed *form just as the adult personality is already defined as a «finished» character*. As a rule, the daemon is inseparable from his/her human owner.

It was the grossest breach of etiquette imaginable to touch another person's dæmon. Dæmons might touch each other, of course, or fight; but the prohibition against human-dæmon contact went so deep that even in battle no warrior would touch an enemy's dæmon. It was utterly forbidden. (*ibid.*, 143)

The relation between the human being and her/his daemon is depicted in the episode with Lyra and her daemon Pantalaimon.

She knew what he was doing. Dæmons could move no more than a few yards from their humans, and if she stood by the fence and he remained a bird, he wouldn't get near the bear; so he was going to pull.

She felt angry and miserable. His badger-claws dug into the earth and he walked forward. It was such a strange tormenting feeling when your dæmon was pulling at the link between you; part physical pain deep in the chest, part intense sadness and love. And she knew it was the same for him. Everyone tested it when they were growing up: seeing how far they could pull apart, coming back with intense relief. Then she was through the gate, scrambling over the icy mud towards him, and he turned into a wildcat and sprang up into her arms, and then they were clinging together tightly with little shaky sounds of unhappiness coming from them both.

«I thought you really would». «No». «I couldn't believe how much it hurt» (*ibid.*, 195-196).

A human being with no dæmon was like someone without a face, or with their ribs laid open and their heart torn out: something unnatural and uncanny that belonged to the world of night-ghasts, not the waking world of sense (*ibid.*, 215)

Lyra found a strange boy in Bolvangar: «He was clutching a piece of fish to him as Lyra was clutching Pantalaimon, with both hands, hard, against her heart; but that was all he had, a piece of dried fish; because he had no dæmon at all. The Gobblers had cut it away. That was intercision, and this was a severed child» (*ibid.*, 214). This child is poignantly later remembered as the «half-boy». The description of Bolvangar itself is also disturbing, being reminiscent of a concentration camp or medical institution rather than a school, since there was

[...] a range of low buildings over which the snow lay deeply. It was hard to tell, but she had the impression that tunnels connected one part of the buildings with another, tunnels humped under the snow. At one side a stout metal mast had a familiar look, though she couldn't say what it reminded her of. (*ibid.*, 237)

[...] an anbaric light came on overhead, swivelling to find them, like a searchlight. (*ibid.*, 238)

[...] They were in a space about eight feet square, with corridors to the right and left and in front of her the sort of reception desk you might see in a hospital. Everything was brilliantly lit, with the glint of shiny white surfaces and stainless steel. There was the smell of food in the air, familiar food, bacon and coffee, and under it a faint perpetual hospital-medical smell; and coming from the walls all around was a slight humming sound, almost too low to hear, the short sound you had to get used to or go mad. (*ibid.*, 239)

Lyra decides that the way for her to cope in this situation is to pretend to «Be stupid and dim. Be really slow and stupid» (*ibid.*, 239). Deceptively the workers in Bolvangar introduce it as the best place: «you're a lucky little girl. Those huntsmen who found you brought you to the best place you could be» (*ibid.*, 244).

The activities in Bolvangar are described as follows by the child in-mates:

[...] they give us tests and make us do exercises and then they measure us and take our temperature and stuff (*ibid.*, 247).

You can't keep a large group of children in one place for long without giving them plenty to do, and in some ways Bolvangar was run like a school, with timetabled activities such as gymnastics and art. (*ibid.*, 250)

A subversive tone is expressed here through the narrative voice, strongly suggesting, for example, that the activities in the school are pseudo, thereby masking their real aims which are to manipulate the children's mind and identities for their own dastardly ends.

Cutting off the child's daemon is clarified for the children as an act useful for them: «It's something to make you more grown up» (*ibid.*, 253)

The adults working in Bolvangar are obviously the victims of the same intercision process: they seem to be without individuality, they are like mechanical components of the system. «It was hard to tell the difference between these people: all the men looked similar in their white coats [...], and the women resembled on another too, the uniforms and their strange bland calm manner making them all look like sisters» (*ibid.*, 256). Mrs Coulter explanation is given to Lyra with the authority of someone who assumes the power to decide how happy the people should be in society: «Goodness me, a lot of the grown-ups here have had the operation. The nurses seem happy enough, don't they?» (*ibid.*, 284).

On meeting her father, Lord Asriel, Lyra asked about the moral reasons for such drastic intervention: «Why did the Church let them to do anything like that?» Lord Asriel remembered about analogical procedures like castration in Church and Africans' methods designed to make a slave called a zombi. «It has no will of its own...». Lyra asked: «It's a person without his daemon?» «Exactly» Lord Asriel answered (*ibid.*, 374-375).

Pullman's fiction demonstrates the subtle comprehension of a multiplicity of cultural influences at each level of the text: for example through the vocabulary, in terms of the names of the characters and original words created for the fiction itself. The text is tightly written and the author's/narrator's attitude appears as being ironic and critical. This narrative approach does not enable analysis of the work through a mimetic process of searching for equivalents of fictional motifs in reality. As Maria Nikolajeva has noted, traditional children's fiction tends to be plot-oriented (Nikolajeva, 2002). Pullman similarly positioned himself when he confirmed that one of his intentions is 'to tell a story' (Pullman, *Thirdway*). Consequently there is no requirement from Pullman to clarify in the narrative what the Gobbling and intercision actually "means". However, there are possible interpretations for readers from different cultures which are open through the exploration and analysis of intertextual and inter-cultural relationships and

awareness. As Juri Lotman (1990) observes, the artistic model itself is always more receptive to being opened and more viable than the interpretation; and each of the interpretations is always possible only as an approximation. As a consequence the juxtapositioning of Pullman's ideas and some discourses in this discussion will be only one approximation of interpretation among others.

In and discussing the opportunities and possibilities which exist to present ideology in children's fiction John Stephens identifies the kinds of relationships extant between focused text and intertext. Included in such considerations are socio-historical narratives or moments and other discourses for example, those outside literature, such as painting, or film (Stephens, 1992: 85). Pertinent to the discussion presented here are two kinds of intertext, the history of education and the development of the children's literature. In addition it is also necessary to consider the definition of the purpose of education in the relevant cultural context. There are generally two broad divisions: that education should serve the needs of the individual or that education should serve the needs of society. In industrialized nations it is common for both of these goals to be held but for different classes of population. For the élite, the needs of the individual tend to prevail. For the masses, the needs of the society tend to dominate and schooling usually serves to prepare children to become obedient, well-drilled, uncomplaining workers in industry and agriculture. The opposition between these purposes of education becomes clear if the more industrialized society takes an imperialist or colonising position and in doing so employs the educational system as a manifestation of power.

The violent schooling of children in the North of the Soviet Union, sadly, provides one such example (Leete, 2002). The events are known as the Kazym which was the of revolt, which saw the culminated of the struggle of the Nordic nations against Soviet rule in 1933-1934. A range of steps were taken by the Soviet regime to reform the life of Nordic areas, such as the collectivization of traditional ways of living (including fishing and hunting), the arrest of the representatives of native people, and taking the native children forcibly to boarding schools where they were forced to study in Russian, for them a foreign language. Furthermore they studied and experienced many things which they did not understand in addition to being separated from their families. As a result they were unable to learn their indigenous cultural customs and acquire the knowledge necessary for the actual climate, the environment and the associated lifestyle. Colonisation processes such as those demonstrated in the Kazym's are familiar in different cultures, where the dominant society has tried to revise and re-organise the life of aboriginal people through violent and highly intrusive methods of schooling of children in addition to separating them from their families. For example, there is a phenomenon in Australia known as a Stolen Generation, where the children were taken away from the reservation to educate and to socialise them into white culture by placing them with white step-parents (Stolen Generation Alliance, 2008). The cases described concerning Nordic and Australian nations may be defined by Pullman's notion of 'intercision'. The occupying forces have used their Gobblers, to cut the children away from their sense and relationship with home and their parent in order to create the population convenient to the dominant ideology.

Another example of intertextuality associated with Pullman's metaphor of Gobblers comes from the discourse of the history of children's literature. There have been the periods in different cultures when books for children were used for purely ideological purposes, to suggest the ideas cultivated by the ruling party or political clique. Obviously the phenomena of children's literature as «a loudspeaker» of political forces is known in the experience of many countries. The following example from Estonia is given summarizing the research into the development of the national literature (Mürsepp, 2005). The periods of the ideological deformation in Estonian children's

literature were years 1934-1940 and 1940-1956. Although the influences were caused by different and even opposital political doctrines, the children's literature of periods before and after 1940 had certain common features, concerning the idea, termed «intercision» by Pullman.

In 1934 the establishment of an authoritarian regime in the Estonian Republic and the demonstration of the «strong hand» policy by the presidential power was reflected in educational life and culture by the claim to form child as a member of the nation and as a national hero. Literature for children was openly determined to function only as an aid and support for educational institutions to realize this ideological task. There were demands for the writers to present the positive hero in children's books and clearly to express loyalty to the national educational ideology. (Many writers wrote about animals in an effort to produce a somewhat more complex situation. To avoid the simple-minded acceptance). The books with child protagonists can generally be described as moralistic formula stories. A short period of national «overstress» in children's literature was interrupted by Soviet occupation. During the 1940s the decisions of the Communist party of the Soviet Union proposed the set of values to be embedded in and exemplified by children's literature. The only way to create literature in this political climate was to follow the official line of the method of so-called socialist realism. Children were depicted in books as always being optimistic, fully committed to growing into working heroes serving their communist country. An interesting feature of mainstream children's literature in both «ideological» periods was a sense of cutting off from the past. The topic of the books was the contemporary life in kindergarten and at school. Family members were presented as transient, the main plot was developed accepting the children's collective as a protagonist, especially during the Stalinist period of 1940-1956. Although there are indications of certain historic heroic episodes, the general belief seemed to be that parents and grandparents could not be trusted as educators, because they could not and did not know how to educate the contemporary young hero. There was a tendency for «loudspeaking» literature i.e. clearly didactic, propagandist literature to create the special contemporary subculture of the moment for young people through the image of a fictional childhood. The concept of purification also has to be mentioned, especially that carried out in the Stalinist period. The books were purified in terms of the national and familial past, and the psychological individuality of the character was removed. The fictional child was not allowed feelings such as comfort and contentment, even the pleasures of eating. The Soviet fictional child could never be satisfied and complacent, she/he had to be always active and ready for proclamations of socialist system.

An analogous period in East German children's literature is described by Gaby Thomson-Wohlgemuth (2005). The ideological leaders of cultural life in countries under totalitarian regime have acted like Gobblers in Pullman's fiction. Fictional children in the text and the young readers identifying themselves with book characters have been severed from their past, from national and familial memory and parents' emotional influence.

As summarized by Jean Webb, Pullman's trilogy is “about” many things (Webb, 2002). Cases analysed herein are connected with the notion of ‘power’. Both Pullman's Gobblers' activity and the historical episodes about the disturbing of child's mental life to make the youth «more useful» for the society illustrate Michel Foucault's idea of the capillarity of power. Power functions as a network. There are individuals in the network who circulate such power, use the power itself and also generate it in their turn (Foucault, 2002: 300). Foucault mentioned a number of oppositions in society: opposition to the power of men over women, of parents over children, of psychiatry

over the mentally ill, of medicine over the population, and of administration over the ways people live.

All these are «transversal» struggles, which are not limited to one country. The target of these struggles is the power effect as such. They are struggles that question the status of the individual. On the one hand, they assert the right to be different and underline everything that makes individuals truly individual. On the other hand, they attack everything that separates the individual, breaks his links with others, splits up community life, forces the individual back on himself, and ties him to his own identity in a constraining way. They are an oppositional to the effects of power linked with knowledge, competence and qualification... they are also an opposition against secrecy, deformation, and mystifying representations imposed on people (Foucault, 2003: 330).

The idea of power circulating between the ruling institutions and the capillary level of the society may be connected with theories of child socialisation. Urie Bronfenbrenner, adopting the ecological approach to child's development, pointed out the interactions between a child and its family as the main focus of human development. He depicted the subsystems around the child beginning from the micro-system (family, friends), then the meso-system and exo-system follows, and the macro-system which includes all other factors, the culture: the state and the religion. Bronfenbrenner stressed importance of interactions among subsystems was (Bronfenbrenner, 1979). Communities and social institutions have to work to develop the connections between the systems. Thus what happens in a totalitarian society is contradictory to the socialization model presented by theorists: the forces from the macro-system (the state, political party, educational system) apply their power to break the connections between the child and it's closest environment – the family, the child's mental micro-world: their aim is to use the child as a servant of the society.

«Pullman created a universe, perhaps more precisely termed a “multi-verse”» (Webb, 2004). Obviously Pullman's message about the society and individual is also even more than universal, allowing for manifold interpretations.

WORKS CITED

- Bronfenbrenner, Urie. *The Ecology of Human Development. Experiments by Nature and Design*. Cambridge/ Massachusetts/London : Harvard University Press, 1979.
- Foucault, Michel. Kaks loengut. In *Kaasaegne poliitiline filosoofia. Valik esseid*. 2002. Koost. J. Lipping. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus. Allikas: «Cours du 7 janvier 1976» and «Cours du 14 janvier 1976» extraits des *Dits et écrits* par Michel Foucault. Paris: éditions Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Power. Essential works of Foucault 1954-1984*. vol 3. Ed. by James D. Faubion. New York, London: New Press, c2003.
- Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature*. Key essays from the second edition of The International Companion Encyclopedia of Children's Literature. London and New York: Routledge, 2003.
- Hunt, Peter, Lenz, Millicent. *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London and New York: Continuum, 2001.
- Ihonen, Maria. «The Construction of Fictional Worlds in Philip Pullman's His Dark Materials» In Markku Lehtimäki and Julia Tofantšuk (eds), *Thresholds of Interpretation. Crossing the Boundaries in Literary Criticism*. Tallinn: Tallinn University Press, 2006: 130-143.
- Leete, Art. *Kazõmi sõda: šamanistliku kultuuri allakäik Lääne-Siberis*. Tartu: Tartu Ülikool, 2002.

- Lenz, Millicent. «Shifting Shapes of Fear in Contemporary Children's Fantasy: Philip Pullman's *The Golden Compass* and *The Subtle Knife*». In Roderick McGillis (ed.) *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Contributions to the Study of World Literature, 113 (2003): 139-146.
- Lotman, Juri. Kunst modelleerivate süsteemide reas. In *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion, 1990: 8-31.
- Müürsepp, Mare. «Is Children's Literature a Prophet, Loudspeaker or Critic of Educational Ideas?» In Jean Webb and Mare Müürsepp (eds.), *Sunny Side of Darkness: Children's literature in totalitarian and post-totalitarian Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, 2005: 97-120.
- Müürsepp, Mare. «Tumedad ained kirjanduses ja päriselt». In *Nukits. Eesti lastekirjanduse keskuse lastekirjanduse almanahh*. Tallinn: Eesti Lastekirjanduse Keskus, 2007: 33-35.
- Nikolajeva, Maria. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press Inc, 2002.
- Pullman, Philip. «Heat and Dust. Interview to Huw Spanner». In: *Thirdway. The modern world through Christian eyes*. <http://www.thirdway.org.uk/past/showpage.asp?page=3949,23.032007>.
- Pullman, Philip. *Northern Lights*. London: Scholastic Children's Books, 1998.
- Stephens, John. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London and New York: Longman, 1992.
- Stolen Generation Alliance: Questions and Answers*. - <http://www.sgalliance.org.au/qna1.htm>, 16.04.2008.
- Tamm, Antti. Tumedad ained kirjanduses ja päriselt. In *Nukits. Eesti lastekirjanduse keskuse lastekirjanduse almanahh*. Tallinn: Eesti Lastekirjanduse Keskus, 2007: 36-37.
- Thomson-Wohlgemuth, Gaby. «Parallels in East German Adult and Children's Literature between 1949 and 1989». In Jean Webb and Mare Müürsepp (eds), *Sunny Side of Darkness: Children's literature in totalitarian and post-totalitarian Eastern Europe*. Tallinn: Tallinn University Press, 2005: 15-46.
- Webb, Jean. «*Clockwork*, a fairy tale for a postmodern time». In Deborah Cogan Thacker and Jean Webb (eds), *Introducing Children's Literature: Romanticism to Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002: 151-156.
- Webb, Jean. *Cultural Identity and Romanticism*. Lecture for Doctoral School of NorChilNet, Biskops-Arnö, 2002.
- Webb, Jean. «Re-visioning Romanticism in Philip Pullman's trilogy *His Dark Materials*». In *Nedslag I børnelitteraturforskning 5* (New Research into Children's Literature). Copenhagen: RUC, 2004.

ΣΥΜΕΩΝ ΔΕΓΕΡΜΕΝΤΖΙΔΗΣ*

ΟΝΕΙΡΟ ΣΤΟ ΚΥΜΑ
ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΠΙΕΡ ΜΠΟΥΡΝΤΙΕ

Η κατά Πιερ Μπουρντιέ (Pierre Bourdieu) απόπειρα καθορισμού του έργου τέχνης ως μεταβαλλόμενης δομής, συγκροτούμενης και καθοριζόμενης από τις διαδραστικές σχέσεις μεταξύ των διαφόρων πεδίων και της κυρίαρχης ιδεολογίας του συγγραφέα, μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά το διήγημα «Όνειρο στο κύμα» του Παπαδιαμάντη ως συνθετική αποτύπωση και προβολή δομικών μηχανισμών που προέρχονται από ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά, πολιτισμικά και λογοτεχνικά δεδομένα. Η κοινωνιολογική προσέγγιση του Γάλλου ερευνητή, αρνούμενη να επικυρώσει την πρωτοδοτήση του υποκειμενικού παράγοντα στη διαδικασία ανάλυσης και αισθητικής αξιολόγησης του έργου ως στερούμενης επιστημονικών ερεισμάτων, καλεί το μελετητή να συμμετάσχει σε μία ομολογουμένως απαιτητική προσπάθεια ιστορικής ένταξης του συγκεκριμένου έργου στην εποχή του και εντοπισμού του γόνιμου διαλόγου που αναπτύσσεται ανάμεσα στις κειμενικές και τις εξωτερικές δομές. Σημαντικός λόγος επιλογής του συγκεκριμένου διηγήματος αποτελεί η συγκαλυμμένη προσπάθεια του αφηγητή να αποδράσει από το συγκεκριμένο κοινωνικο-πολιτισμικό συγκείμενο, καταφεύγοντας σε ένα όνειρο. Αποτελεί, λοιπόν, μεγάλη πρόκληση για το διδάσκοντα και τους μαθητές να εκλάβουν τη γλώσσα του Παπαδιαμάντη ως φορέα συμβολικής εξουσίας και με βάση αυτήν τη θεώρηση να ανιχνεύσουν βασικούς μηχανισμούς του λογοτεχνικού φαινομένου, αξιοποιώντας το ιστορικό πλαίσιο της εποχής συγγραφής του διηγήματος. Η προτεινόμενη διδακτική προσέγγιση υλοποιείται με τη συνδρομή του εκπαιδευτικού λογισμικού My First Ex, ενός ερευνητικού εργαλείου που έχω ήδη χρησιμοποιήσει στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση στα πλαίσια της ευρύτερης ερευνητικής μου δραστηριότητας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και το Πανεπιστήμιο Κρήτης. Θεωρώ ιδιαίτερα σημαντική τη χρήση του σε συνδυασμό με την ομαδοσυνεργατική διδασκαλία όχι μόνο για τη μύηση των μαθητών σε θέματα ψηφιακού γραμματισμού και την καλλιέργεια της κριτικής τους ικανότητας, αλλά και διότι τα παρεχόμενα εργαλεία βοηθούν αποτελεσματικά στην επεξεργασία και αποκωδικοποίηση πολυτροπικών πηγών πληροφόρησης, ψηφιακών δηλαδή κειμένων

* Διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με ειδίκευση στη Συγκριτική Γραμματολογία. Έχει διδάξει σε διάφορα Α.Ε.Ι., έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει άρθρα Συγκριτικής Γραμματολογίας, Σημειωτικής και Διδακτικής, σε ελληνικά και ξένα περιοδικά.

με μεικτούς σημειωτικούς τρόπους, λειτουργώντας ως μέσα επικοινωνιακής μάθησης και παραγωγής γνωσιακών πόρων.

1. Το θεωρητικό υπόβαθρο του Μπουρντιέ

Η κοινωνιολογική προσπέλαση της λογοτεχνικής κριτικής και ερμηνείας παρουσιάζει αρκετές εγγενείς αδυναμίες αν εκληφθεί ως απλή αντανάκλαση των οικονομικών συνθηκών και περιορισθεί σε μία ερευνητική δραστηριότητα άμεσης αντιστοίχισης της βάσης και του επικοινωνιακού κώδικα. Αυτό δε σημαίνει, όμως, ότι ο φακός του ερευνητή των επιφορτισμένων με συλλογική χρησιμότητα πολιτισμικών προϊόντων – μεταξύ αυτών και το λογοτεχνικό έργο – είναι καταδικασμένος να παραμένει αδρανής. Ο μελετητής ο οποίος έχει επεξεργαστεί με αρτιότερο τρόπο τα σχετικά θέματα είναι κατά τη γνώμη μου ο Μπουρντιέ (Bourdieu), μέσα από πλήθος ερευνών γύρω από την επίδραση των κοινωνικών συνθηκών σε θέματα πολιτισμού και εκπαίδευσης. Από το τεράστιο σε εύρος έργο του που επεκτείνεται σε πολλούς τομείς του πνεύματος, θα επιλέξω ορισμένα μόνο στοιχεία, χρήσιμα για τη διδακτική προσέγγιση της Λογοτεχνίας που θα προτείνω στη συνέχεια.

Πρώτα – πρώτα αξίζει να σημειώσω την πολύ διαφωτιστική ανάλυση της δυναμικής που ενσωματώνεται στη γλώσσα ως φορέα συμβολικής εξουσίας με κριτική διάθεση απέναντι σε ορθόδοξα γλωσσολογικά δόγματα (Bourdieu, 1999). Ο Μπουρντιέ αναλαμβάνει – και ως έναν βαθμό σίγουρα το επιτυγχάνει – να αποκαταστήσει τα κοινωνικά ερείσματα του γλωσσικού πλούτου και να ανασύρει στην επιφάνεια τις διαδραστικές σχέσεις των γλωσσικών πρακτικών με τη συλλογική σφαίρα των δραστηριοτήτων. Υποστηρίζοντας πως οι περιορισμοί που θέτει η δομική γλωσσολογία στην πολύπλευρη κατανόηση του σύνθετου γλωσσικού φαινομένου συναρτούν τη γλωσσική διαδικασία με καθαρά επικοινωνιακή στοχοθεσία και αποξηραίνουν την άρδευση βαθύτερων ιδεολογικών και αξιακών πηγών, ο Μπουρντιέ αποκαλύπτει τους συγκαλυμμένους μηχανισμούς της εξουσίας στις γλωσσικές δομές. Με μία αρκετά υπεραπλουστευτική διατύπωση, θα λέγαμε ότι οι γλωσσικές πρακτικές συγκροτούνται από την αμφιμονοσήμαντη σχέση ανάμεσα στις δομικές σχέσεις που εγκαθιδρύουν τα πεδία από τη μια, και οι οριοθετημένες διαθέσεις και οι έξεις (habitus) των ατόμων από την άλλη. Η θέση αυτή δεν είναι αυστηρά επικαθορισμένη, διότι οι διαθέσεις για παράδειγμα είναι δυνατόν να διαμορφώνονται ενίοτε και από συλλογικές διαδικασίες. Επισημαίνω τη σύγκλιση της σκέψης του Μπουρντιέ και των στόχων του πολυγραμματισμού στις μέρες μας ως προς τη βαρύνουσα σημασία επιλογής της κατάλληλης γλωσσικής φόρμας ανάλογα με την περίπτωση: η ομιλία προσαρμόζεται στις ιδιαίτερες συνθήκες της γλωσσικής επικοινωνίας και η κατασκευή του νοήματος αφενός πηγάζει από συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτισμικές συνιστώσες και αφετέρου συντελεί στο μετασχηματισμό της περιρρέουσας ατμόσφαιρας μέσω της μετατόπισης που επιφέρει στο σύστημα της γλώσσας. Το ομιλούν άτομο του Μπουρντιέ, λοιπόν, και ο νοούμενος αναγνώστης του Ίζερ (Iser, 1985) διασταυρώνουν το κριτικό τους βλέμμα στην αναδιαπραγμάτευση του γλωσσικού υλικού και τον υβριδικό μετασχηματισμό των νοηματικών του προεκτάσεων: τα διαθέσιμα εναλλακτικά σενάρια σηματοδοτούν τόσο τους αφομοιωμένους μηχανισμούς πρόσληψης και αποκωδικοποίησης, όσο και την ακατάπαυστη τροποποίηση των μηχανισμών αυτών με κριτήριο την αποτελεσματική προσαρμογή τους στα νέα δεδομένα.

Ως προς το λογοτεχνικό πεδίο, ο Γάλλος διανοητής έχει διαμορφώσει ένα ειδικό θεωρητικό σύστημα, θεμελιωμένο εντούτοις σε μία κοινωνιολογίζουσα «θεωρία της πράξης», αποτίμησης του αισθητικού περιεχομένου και αξιολόγησης του ειδικού βάρους που αποκτά το λογοτεχνικό κείμενο ως πολιτισμικό προϊόν (Μπουρντιέ, 2006). Ο Μπουρντιέ στρέφεται κατά του άκρατου υποκειμενισμού και της απόπειρας

αυτονόμησης της Λογοτεχνίας και προβάλλει ως αίτημα την επιστημονική προσπέλαση του λογοτεχνικού κειμένου. Κριτικάροντας, λοιπόν, τις θέσεις διανοητών όπως ο Μπεργκσόν (Bergson), ο Χάιντεγκερ (Heidegger) και ο Γκαντάμερ (Gadamer), οι οποίοι θεωρούν βεβήλωση την απόπειρα εξορθολογισμού της τέχνης, φιλοδοξεί να απομυθοποιήσει τη σχετικοκρατική αυτήν άποψη και να διασκεδάσει τα μυθεύματα περί ιερόσυλης εισβολής στο απαραβίαστο άσυλο της Λογοτεχνίας. Μακράν του να προσφέρει έτοιμες λύσεις και προκατασκευασμένους συλλογισμούς αποκωδικοποίησης και ερμηνείας, προτιμά να αναλύει μηχανισμούς αποκάλυψης των ιστορικών και κοινωνικών δομών που ανιχνεύονται στον πυθμένα του λογοτεχνικού κειμένου και κρύβουν σημαντικές πληροφορίες για την εις βάθος ανάλυσή του. Πράγματι, ο Μπουρντιέ προσφέρει με τις εκπληκτικές γνώσεις και την ευρυμάθειά του σημαντικά μεθοδολογικά εργαλεία για την ανάδειξη των ιδιοτήτων του λογοτεχνικού πεδίου και των σχέσεων που αυτό διατηρεί με τα άλλα πεδία. Αυτός ο ιδιότυπος κοινωνιολογικός δομισμός με ειδική εφαρμογή στους νόμους που διέπουν τη γένεση λογοτεχνικών έργων, αποτελεί μία ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία και κάθε άλλο παρά μονοσήμαντος μπορεί να χαρακτηριστεί.

Συνοψίζοντας, το σημείο τομής της λογοτεχνικής παραγωγής και των κοινωνικών ιδεολογημάτων εμφανίζει μία εύθραυστη ισορροπία και μετατοπίζει διαρκώς τον εννοιολογικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται. Το γεγονός αυτό είναι απόρροια του υπερ-ιστορικού χαρακτήρα με τον οποίο οφείλουμε να προσεγγίσουμε τις δομές του λογοτεχνικού και των υπόλοιπων πεδίων, αλλά και της διαδραστικής σχέσης πεδίων και ατόμων με συγκεκριμένες θέσεις μέσα σε αυτά. Οι κοινωνικές παράμετροι είναι αναγνωρίσιμες στο λογοτεχνικό κείμενο μέσα από τις συνθήκες συλλογικής διαμόρφωσης των μυθολογικών δομών τις οποίες ενσωματώνει το κείμενο. Οι μυθολογικές αυτές δομές μεταφέρουν συμπυκνωμένες γνώσεις και γίνονται φορείς της κυρίαρχης ιδεολογίας, της ασκούν κριτική ή την αρνούνται πεισματικά. Ο συλλογικός χαρακτήρας των μυθολογικών χειρισμών παρουσιάζεται, φυσικά, διαμεσολαβημένος στα λογοτεχνικά έργα από το πρωτογενές κριτικό κάτοπτρο του συγγραφέα και το δευτερογενές του αναγνώστη, με όποιες μεταβολές συνεπάγεται η μεταφορά της γνώσης από τον ένα συντελεστή του λογοτεχνικού φαινομένου στον άλλον. Ο εδραιωμένος σε μεθόδους αποδόμησης ρόλος του ερευνητή έγκειται στο να φωτίσει τη φαντασιακή διάσταση με την οποία επενδύεται η ρεαλιστική ζωή χάρη στο διαθέσιμο μυθολογικό απόθεμα. Η λειτουργία αυτή στην ουσία απογυμνώνει τα κυρίαρχα ιδεολογήματα και αναζητά στη γλώσσα τις ενσωματωμένες δομές της συμβολικής εξουσίας. Εναπόκειται στον παραγωγό λόγου να ανα-κατασκευάσει τις γνωσιακές δομές με την αναδιαπραγμάτευση των μυθικών πρώτων υλών και στον ερευνητή να διακρίνει την πραγματιστική απήχηση των δομών συμβολικής εξουσίας.

1.2. Ο υπερ-ιστορικός δομισμός των λογοτεχνικών έργων

Ο παράγοντας της γλωσσικής έξης του μαθητή αναδεικνύει τις συνθήκες αφομοίωσης των συλλογικά καθορισμένων διαθέσεων του και, παρά το ποσοστό περιορισμένης ευθύνης με την οποία είναι επιφορτισμένη, συνιστά ασφαλιστική δικλείδα στους επιβληθέντες από τη γλωσσική αγορά κανόνες: το ποσοστό αποδοχής ή απόρριψης των θεσμοθετημένων γλωσσικών αξιών εκ μέρους του μαθητή σχετίζεται μέχρι ενός σημείου με τις επιλεγμένες τακτικές στην εξέλιξη του γλωσσικού παιχνιδιού, καθώς το προσδοκώμενο λεκτικό όφελος – όπως το μεταγράφει ο αναλυτής – φέρει εντός του σε εμβρυακή μορφή ενδεχόμενες στάσεις και πράξεις του μαθητή. Υπάρχει μία αλυσιδωτή πορεία επιδράσεων και εξαρτήσεων που ανάγονται στην ταξική – με όρους ένταξης στην μικρο-κοινωνία της τάξης και την ευρύτερη κοινωνική ομάδα της εξωσχολικής του ζωής – οριοθέτηση του μαθητή απ' όπου καθορίζεται η εκπαιδευτική

του πορεία, η οποία με τη σειρά της προσδιορίζει το ποσοστό συνδιαχείρισης των γλωσσικών αγαθών που του αναλογούν, ώστε να φτάσουμε στην αξιολόγηση της γλωσσικής του αρτιότητας. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι συχνά ο διδάσκων έχει σχηματίσει μία συγκεκριμένη εικόνα ενός μαθητή και ως έναν βαθμό αυτή είναι το κριτήριο αξιολόγησης των γλωσσικών του αποδόσεων, δεδομένου ότι οι εξουσιαστικές δομές της γλώσσας νομιμοποιούν την κοινωνικά θεμελιωμένη επικράτησή τους. Οι δομές της συμβολικής εξουσίας έχουν, φυσικά, ευρύ πεδίο δράσης και αντλούν το συγκριτικό τους πλεονέκτημα από μία ιδιότυπη διαδικασία «πραγμοποίησης», με άλλα λόγια δυνατότητα απτής μετουσίωσης των λεκτικών προεξαγγελιών, ικανής να συνδέσει το θεωρητικό και το πρακτικό σκέλος του εκφρασιακού ενεργήματος. Το γεγονός αυτό παραπέμπει στην υπερφυσική λειτουργία της γλώσσας, ιδιότητα που ανιχνεύεται στην πιο ακραιφνή έκφασή της, την καλλιτεχνική, όπως αυτή μετουσιώνεται στο λογοτεχνικό φαινόμενο.

Στη διδακτική μου πρόταση αποδίδω μεγάλη σημασία στην ολιστική διάσταση της παραγωγής λόγου, μίας πρακτικής, δηλαδή, μετατροπής του ιδεολογήματος σε έργο, του υπό διαμόρφωση συλλεχθέντος υλικού σε εκφρασιακό ενέργημα, της δημιουργικής πρόθεσης σε εμπράγματο σχεδιασμό: από την άποψη αυτήν η πρακτική θεωρία που ενοποιεί στο γνωστικό πυρήνα της επιλεγμένα επιστημονικά εργαλεία όπως εκείνα που προτείνει ο Μπουρντιέ, γονιμοποιεί το στοχασμό του μαθητή και εγκαθιδρύει υπό καθεστώς ανατροφοδότησης τη διαδικασία κατασκευής της νέας γνώσης. Ο προτεινόμενος από το Βιγκότσκι (Vygotsky) κοινωνικός ιστός της γνώσης (1997) και η δυναμική σύλληψη του κοινωνικού γίνεσθαι του Μπουρντιέ φανερώνουν τη σημασία που οφείλουμε να αποδώσουμε στο διαρκώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της δομής του λογοτεχνικού έργου και των πεδίων από τη διαδραστική σχέση των οποίων αυτή προκύπτει. Δεν έχει τόσο σημασία αν ο μαθητής παράγει κάποιο κείμενο με χαμηλή αισθητική αξία ή μειωμένη ενσωμάτωση ιστορικο-κοινωνικών δεδομένων, όσο η κριτική ικανότητα συγχώνευσης των εσωτερικών και εξωτερικών παραμέτρων που συνδράμουν στην κατανόηση του κειμένου αυτού με αυτο-αναιρετική ως προς το μύθο νοηματοδότηση: η διερεύνηση του ιστορικού πλαισίου είναι χρήσιμη κυρίως όταν οδηγεί στην εξιχνίαση των δομικών μεταλλαγών που υφίστανται σταδιακά τα πεδία, και ως εκ τούτου ο υπερ-ιστορικός δομισμός τους εμπερικλείει έναν τεράστιο πλούτο πληροφοριών καθοριστικής σημασίας για την απομυθοποίηση των λογοτεχνικών δομών και την κατασκευή της νέας γνώσης. Με άλλα λόγια, η ιστορία και η αισθητική, η γνώση και ο μύθος, η επιστήμη και η τέχνη, δημιουργούν ένα δίπολο αυτο-αναιρετικής εξέλιξης. Υπενθυμίζω εκ νέου – για να επιχειρήσω έναν ομολογικό παραλληλισμό – το παιχνίδι ανάμεσα σε ορίζοντα και θέμα κατά τον Ίζερ, αυτή τη φορά, όμως, σε επίπεδο ερευνητικής μετα-γλώσσας.

1.3. Σύντομη παρουσίαση του εκπαιδευτικού λογισμικού My First Ex

Το *My First Ex* στηρίζεται σε εποικοδομιστικά θεμέλια και αποσκοπεί στο να αναπτύξει τους νοηματοδοτικούς χειρισμούς του μαθητή, καθιστώντας τη Λογοτεχνία εννοιακή γέφυρα ανάμεσα στο Μύθο και την πραγματικότητα. Ο μαθητής πλοηγείται στο διαδίκτυο με εννοιακές συντεταγμένες τις λέξεις – κλειδιά που επιλέγει για καθένα από τα τρία παραπάνω πεδία (Λογοτεχνία, Μύθος, Πραγματικότητα), προκειμένου να συλλέξει και να καταγράψει σχετικές πληροφορίες. Τελικός σκοπός του είναι να συγγράψει ένα δοκιμακό ή και λογοτεχνικό κείμενο, όπου θα συνθέσει τις αντλημένες πληροφορίες και των τριών πεδίων: για παράδειγμα, μπορεί να καλλιεργήσει τη λογοτεχνική του γραφή, δημιουργώντας έναν διάλογο με κάποιον μυθικό ήρωα, έναν ήρωα λογοτεχνικού βιβλίου και ένα υπαρκτό πρόσωπο ή γεγονός της πραγματικότητας. Ο μαθητής έχει τη δυνατότητα να επιλέξει ως λέξη – κλειδί οποιαδήποτε λέξη επιθυμεί

για κάθε πεδίο. Η δυσκολία του όλου εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός ότι δεν υπάρχει εκ των προτέρων κάποια λογική υπόθεση για τη διασύνδεση των σχετικών στοιχείων, με αποτέλεσμα η κατασκευή της να εναπόκειται αποκλειστικά στη μαθησιακή ικανότητα του μαθητή. Ο μαθητής θα χρησιμοποιήσει το λογισμικό για να πλοηγηθεί στο διαδίκτυο, βασιζόμενος στις λέξεις – κλειδιά της αναζήτησης, τις οποίες εισάγει ο ίδιος ή μετά από σχετικό διάλογο με τους συμμαθητές του, αν έχει προηγηθεί ομαδοσυνεργατική διδασκαλία. Στο τέλος, υπάρχει η δυνατότητα να συγκεντρωθούν ποσοτικά δεδομένα για τη διαδρομή αναζήτησης του μαθητή και τις ιστοσελίδες που έχει επισκεφθεί. Λεπτομερής περιγραφή του τρόπου λειτουργίας του εκπαιδευτικού λογισμικού και της επεξεργασίας των δεδομένων του, δυστυχώς, δεν καθίσταται εφικτή στα περιορισμένα πλαίσια του παρόντος άρθρου.

2. Διδακτική αξιοποίηση της θεωρίας του Μπουρντιέ

Βασικές θεωρητικές έννοιες ανάλυσης λογοτεχνικού κειμένου

Οι γλωσσικές πρακτικές του συγγραφέα προσεγγίζονται ως συνισταμένη αφενός των δομικών σχέσεων που εγκαθιδρύουν τα πεδία και, αφετέρου, ως αντανakλάσεις οριοθετημένων διαθέσεων του. Αναζητάμε, λοιπόν, την αλληλεπίδραση που αναπτύσσεται από τη σχέση ανάμεσα στις μυθολογικές δομές και τον ιδεολογικό ορίζοντα του συγγραφέα. Η σχέση αυτή προκύπτει από τη διαδραστική δυναμική μεταξύ των πεδίων, η οποία δημιουργεί τη δομή του λογοτεχνικού έργου, που, με τη σειρά της, υπόκειται σε διαρκείς μεταβολές. Η οπτική αυτή αναγνωρίζει στη δομή του κειμένου το δικαίωμα και την υποχρέωση να μεταβάλλεται συνεχώς, ως αποτέλεσμα της διαδραστικής σχέσης των πεδίων που τη δημιουργούν. Εφόσον η συνεχής διάδραση των πεδίων εγγυάται τη διαρκή μεταβολή της λογοτεχνικής δομής, η κριτική ικανότητα του μαθητή έγκειται στη συνειδητοποίηση της διαλεκτικής ανάμεσα στους εξωτερικούς και εσωτερικούς παράγοντες που αλληλοπροσδιορίζουν την ταυτότητα του λογοτεχνικού έργου. Όπως η δομική μεταβολή του λογοτεχνικού έργου συναρτάται με τη διάδραση των πεδίων, έτσι και το εγκιβωτισμένο μυθικό υπόβαθρο του λογοτεχνικού έργου συναρτάται με την αυτο-αναιρετική προοπτική του: όταν μετατοπιστεί η συναρμογή, ο μύθος αυτο-αναιρείται και οι μαθητές τον αποδομούν. Το εγχείρημα αυτό αποβλέπει στη θεώρηση της μετα-μυθοπλασίας ως θεμελίου εγκαθίδρυσης της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των πεδίων και της λογοτεχνικής δομής.

Βασική θεωρητική έννοια: Ο ρόλος της μετα-μυθοπλασίας στη διαλεκτική σχέση πεδίων και λογοτεχνικής δομής.

3. Το διήγημα Όνειρο στο κύμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Δημοσιευμένο τον Οκτώβριο του 1900 στο περιοδικό *Παναθήναια*¹, όπου εργαζόταν ο Παπαδιαμάντης, το συγκεκριμένο αφήγημα δεν επιδέχεται εκ πρώτης όψεως πολλών αναγνώσεων και ερμηνευτικών εκδοχών. Οι αφηγηματικές τεχνικές του συγγραφέα προσδίδουν στο κείμενο μία ταυτότητα άμεσα αναγνωρίσιμη και «υβριδική» ως προς την πριμοδότηση της τεχνοτροπικής προτίμησης. Ο Σκιαθίτης κοσμοκαλόγερος διατηρεί την εύθραυστη ισορροπία τόσο ανάμεσα στη νατουραλιστική ακρίβεια και τη ρομαντική φυσιολατρία, όσο και ανάμεσα στη ρεαλιστική κριτική και το ηθογραφικό πρίσμα των ειδυλλιακών αποχρώσεων του νησιού του. Αυτή η αξιοθαύμαστη πολυπρισματική σύνθεση του λόγου του προκαλεί ερωτηματικά για το κατά πόσον περιγράφει μόνο γεγονότα που βίωσε. Ο Ιωάννου παρατηρεί πως «ο Παπαδιαμάντης μπορεί να χαρακτηριστεί περισσότερο βιοματικός και λιγότερο αυτοβιογραφικός συγγραφέας» (1981: 61), ενώ ο Φρατζής επισημαίνει:

Το βασικό δομικό στοιχείο [...] είναι η εναλλαγή του εγώ που αφηγείται την ιστορία με το βιωματικό εγώ, τον ήρωα. Τα αφηγηματικά μέρη και τα σχόλια αποδίδονται στο αφηγηματικό εγώ, ενώ τα διαλογικά και οι αναμνήσεις στο βιωματικό εγώ (2002: 590, 592).

Την άποψή μου περί διάσπασης του ασφυκτικού αυτοβιογραφικού πυρήνα ενισχύει το διηγηματογραφικό ταλέντο του Παπαδιαμάντη να δομεί με τις υφολογικές επιλογές του ένα διαρκώς διευρυνόμενο απόθεμα σημασιολογικών φορτίσεων, ενεργοποιώντας μία ιδιότυπη μετα-γλωσσική λειτουργία της κειμενικής του γραφής. Με άλλα λόγια, κατά τη διάρκεια της αφηγηματικής ροής του λόγου του, ο Παπαδιαμάντης πολλαπλασιάζει τους εννοιολογικούς συσχετισμούς των συμβόλων του, εδραιώνοντας ταυτόχρονα την πεποίθηση στον αναγνώστη ότι διηγείται απλώς μία ιστορία. Εντούτοις, παράλληλα με την προφανή εκδοχή της εκτυλισσόμενης πλοκής, μέσα και πίσω από τις γραμμές, προβάλλουν και άλλες λανθάνουσες ιστορίες, κρυμμένες πίσω από λέξεις απλές, λέξεις – σύμβολα που δημιουργούν συνδηλωτικές προεκτάσεις. Αναφέρει σχετικά με την ανίχνευση κρυπτογραφικών κωδίκων στο Παπαδιαμαντικό κείμενο ο Saunier:

Αν και προσφέρει και στον πιο απονήρευτο αναγνώστη μια άμεση γοητεία, που έχει από μόνη της αναμφισβήτητη αξία, είναι βέβαιο ότι ο Παπαδιαμάντης κρύβει συχνά, με διάφορους τρόπους, καίρια σημεία της συγγραφικής σκέψης του. [...] Πολλές φορές [...] χρησιμοποιεί, με ποικίλα μέσα, κρυπτογραφική γραφή (2001: 23).

Αναμφισβήτητα, η φιλολογική κατάρτιση του Παπαδιαμάντη εμβολιάζει τη ρεαλιστική του αποτύπωση με αστείρευτες μυθολογικές πηγές, τεχνηέντως συγκαλυμμένες. Δεν πρόκειται, όμως, για μυθικά σύμβολα, κατά τη γνώμη μου, παρά για μυθικά σημαίνοντα, συμπυκνωμένες δομές συμβολικής εξουσίας. Χρειάζεται, δηλαδή, ο αναγνώστης να κατανοήσει την ετυμολογική τους ρίζα, τη μετωνυμική τους λειτουργία, τον αλληγορικό τους χαρακτήρα, για να διασπάσει το σκληρό λεκτικό κέλυφος και να ανιχνεύσει τις νοηματικές διαπλοκές σε αντιστοιχία με την επίδραση των πεδίων. Θεωρώ, λοιπόν, πως ο ιδιοφυής κοσμοκαλόγερος γράφει στην ουσία για δύο ειδών αναγνώστες, εκείνους της εποχής του και τους κατοπινούς. Στους πρώτους απευθύνει έναν διηγηματικό Λόγο (Discourse) με γραμμική ροή και περιεχόμενο κυρίως ηθογραφικό, ενώ στους δεύτερους υποβάλλει μία λογοτεχνική μετα-γλώσσα με ιστορικά προσδιορισμένα μυθικά σημαίνοντα, αποτέλεσμα της διάδρασης των μυθολογικών δομών και της ιδεολογίας του με τη διαμεσολάβηση των πεδίων. Κύριος στόχος, λοιπόν, της ερμηνευτικής μου προσέγγισης είναι ο εντοπισμός της διαδραστικής σχέσης ανάμεσα στην ιδεολογική συνισταμένη του Παπαδιαμάντη και τη συγκαλυμμένη γλώσσα των μυθικών υποβολέων του, μίας σχέσης που διαμορφώνεται με την καθοριστική επίδραση των πεδίων.

3.1. ΔΙΔΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΜΠΟΥΡΝΤΙΕ ΣΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ *ΟΝΕΙΡΟ ΣΤΟ ΚΥΜΑ* ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ

Ο διδάσκων επισημαίνει σε ξεχωριστές στήλες τα πεδία και προχωρεί σε κατηγοριοποίηση των εννοιών, παρέχοντας πληροφορίες ως προς τα διάφορα πεδία που συνθέτουν την εικόνα της εποχής του συγγραφέα, σημειώνοντας στον πίνακα λέξεις – κλειδιά για το πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό, πολιτισμικό, λογοτεχνικό πεδίο και παροτρύνοντας τους μαθητές να εντοπίσουν πιθανές επιδράσεις κάθε πεδίου στη δομή του διδασκόμενου λογοτεχνικού έργου. Δίπλα στη λέξη – κλειδί κάθε πεδίου γράφει τη λέξη – κλειδί που αντιστοιχεί στη δομή του κειμένου, συμπληρώνοντας όσο μπορεί περισσότερες αντιστοιχίες. Για λόγους οικονομίας χώρου δεν είναι δυνατόν να προβώ στην ανάλυση των παρακάτω αντιστοιχίσεων.

Πολιτικό πεδίο: Καταρχάς ο διδάσκων εντάσσει τους μαθητές στο ιστορικό κλίμα του τέλους του 19^{ου} αι., επισημαίνοντας την ανάμειξη των ξένων δυνάμεων – κυρίως των Άγγλων – στα εσωτερικά της χώρας μας, καταγράφοντας ενδεικτικά ως φράση – κλειδί στον πίνακα «ξένοι προστάτες», ενώ δίπλα καταγράφεται ως αντίστοιχη φράση – κλειδί της κειμενικής δομής η φράση «δικηγόρος προστάτης». Αφού υπογραμμιστεί, στη συνέχεια, ότι οι ξένοι κηδεμονεύουν τη χώρα μας υποστηριζόμενοι από την ασύδοτη στάση των Ελλήνων διπλωματών και του Παλατιού, καταγράφονται ως λέξεις – κλειδιά οι λέξεις «πολιτικοί – Παλάτι» και κατ’ αντιστοιχία με το κείμενο οι λέξεις «πολιτευτής (δικηγόρος) – αυλικός (αφηγητής)». Τονίζεται ότι μετά το 1880 στην πολιτική ζωή της Ελλάδας εδραιώνεται ο δικομματισμός (Τρικούπης – Δηλιγιάννης), καταγράφεται η λέξη «δικομματισμός» και, αφού διευκρινιστεί ότι ο Τρικούπης εκπροσωπεί περισσότερο τους εμπόρους και επιχειρηματίες ενώ ο Δηλιγιάννης τους μεγαλογαιοκτήμονες, καταγράφεται ως αντίστοιχη κειμενική λέξη – κλειδί το όνομα «Μόσχος», δεδομένου ότι ο Παπαδιαμάντης επιλέγει να ταυτίσει ουσιαστικά τον ιδεολογικό ορίζοντα των δύο κομμάτων μέσω του συγκεκριμένου προσώπου-συμβόλου που είναι μεγαλογαιοκτήμονας, αλλά έχει αποκτήσει την περιουσία του σε επιχειρήσεις. Ο Βαλέτας το 1941 παρατηρεί πως ο Παπαδιαμάντης είναι «φίλος και θαυμαστής του Τρικούπη, αποκαρδιωμένος για την αποτυχία της πολιτικής του και το θλιβερό τέλος του [...]», προσθέτοντας: «Σατυριστής και μυκτηριστής της πολιτικής και ηθικής διαφθοράς των συγχρόνων, ονειρεύτηκε κι αναζήτησε την αναμόρφωση σ’ όλα τα επίπεδα» (2005: 151). Παραθέτω, ακόμη, την άποψη του Μουλλά το 1974 σχετικά με την «ολοκληρωμένη ιδεολογική τοποθέτηση» του Σκιαθίτη συγγραφέα, προσηλωμένη στο δόγμα ότι η ανώτερη τάξη οφείλει να προστατεύει τις εθνικές παραδόσεις και να καταπολεμηθούν οι ξένες επιδράσεις:

Με τον ίδιο τρόπο και το πολιτικό ιδανικό του Παπαδιαμάντη αποβλέπει σε μια θεοκρατούμενη, μεγαλοϊδεατική κοινωνία, όπου ο ορθόδοξος βασιλιάς, απόλυτος μονάρχης κατά το βυζαντινό πρότυπο, θ’ αποτελεί τον καλύτερο προστάτη ενός λαού εξασφαλισμένου από τις κοινοβουλευτικές υποσχέσεις των ‘νεωτεριστών’ (2005:228).

Επιπλέον, ο διδάσκων τονίζει πως το σημαντικότερο ζήτημα της χώρας την εποχή εκείνη είναι η απελευθέρωση της Κρήτης από τους Τούρκους, καθώς η παρελκυστική πολιτική των ξένων δυνάμεων τονίζει κάθε σχετική προσπάθεια. Δεδομένου ότι μετά την επανάσταση του 1897 στην Κρήτη και την ταπεινωτική ήττα που υφίσταται η Ελλάδα από τους Τούρκους, ο ρόλος των «συμμάχων» είναι σκοτεινός, καθώς μάλιστα απαγορεύουν την Ελληνική αντιπροσώπευση στις διαπραγματεύσεις, ο διδάσκων καταγράφει στον πίνακα τη φράση «σύμμαχοι προδότες». Ως αντίστοιχη φράση του κειμένου μπορεί να καταγραφεί η φράση «τον μισώ», που εκφράζει με γλαφυρό τρόπο το πώς αισθάνεται ο αφηγητής, αφού, όπως λέει, δεν μπορεί να ωφεληθεί από τη θέση που έχει δίπλα στο δικηγόρο του ως αυλικός.

Κοινωνικό πεδίο: Καταρχάς μπορεί να γίνει αντιστοίχιση ανάμεσα στη δεινή θέση που περιέρχεται η χώρα μετά τη συντριπτική ήττα του 1897 και τη γενικότερη σήψη που επικρατεί σε όλους τους θεσμούς (η «κρίση» ως λέξη – κλειδί), και την ανάγκη ενός διανοούμενου της εποχής να διατηρήσει ζωντανή την αισιοδοξία του (το «όνειρο» ως λέξη – κλειδί). Επίσης, αναφορικά με την παρακμή του φεουδαρχικού καθεστώτος και τη συρροή μεγάλου όγκου του πληθυσμού στην πρωτεύουσα, μπορεί να αντιστοιχηθεί η λέξη «αστικοποίηση» με τη λέξη «Αθήνα», εφόσον ο αφηγητής ζει πλέον εκεί, αναπολώντας πάντα το νησί του. Επιπροσθέτως, θεμελιώδους σημασίας διακύβευμα για την κοινωνική ευημερία είναι το αγροτικό ζήτημα, που διαιωνίζει την αδυναμία του κράτους να προχωρήσει στη δίκαια αναδιανομή των χωραφιών στους ακτήμονες: οι εύποροι γαιοκτήμονες αγοράζουν χωράφια, ενώ οι μικροκαλλιεργητές αναγκάζονται να δουλεύουν ταυτόχρονα σε πολλά ξένα κτήματα. Ο Παπαδιαμάντης

επιμένει στο σημείο αυτό στο κείμενο τονίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στο περιχαρακωμένο ιδιόκτητο βασίλειο του Μόσχου, που όπως λέει αγόρασε αρκετά χωράφια από τους φτωχούς του γείτονες, και την κοινοκτημοσύνη της γης. Λανθάνει, λοιπόν, ο παραλληλισμός αφενός της Ελλάδας με τον ίδιο ως ελεύθερο και αυτεξούσιο άνθρωπο και, αφετέρου, των ξένων δυνάμεων με το Μόσχο και τα ξένα κτήματα, που περιφράχθηκαν σε ένα «χωριστόν οιονεί βασίλειον» για να γίνουν ιδιωτικά αντί για δημόσια. Ο αλληγορικός χαρακτήρας, όμως, είναι βαθύτερος, διότι εάν ο φτωχός γεωργός χάσει τη σοδειά του αναγκάζεται να δανειστεί από το μεγαλοκτηματία, με ανάλογο τρόπο που η χώρα εξωθήθηκε στο δανεισμό από τους συμμάχους της: κοινό μοτίβο αποτελεί η εκμετάλλευση των αδύναμων από τους ισχυρούς και η αντιστοίχιση των λέξεων – κλειδιών μπορεί να πάρει διάφορες μορφές, όπως «μικροκαλλιεργητής» και «αφηγητής», «τοκογλύφος» και «Μόσχος». Ο Παπαδιαμάντης κατακεραυνώνει και τους μισθωτούς της δημαρχίας, τους αγροφύλακες, τους οποίους χαρακτηρίζει ως ανταγωνιστές και αντίζηλους του, γιατί έπαιρναν τα καλύτερα φρούτα προφασιζόμενοι ότι προστάτευαν τα περιβόλια του κόσμου: καταδικάζοντας το σφετερισμό της εξουσίας – ακόμα και της δικαστικής, με την ειρωνική χρήση όρων όπως «νομή» και «κάρπωση» - ο αφηγητής δηλώνει απερίφραστα ότι «αυτοί πράγματι δεν μου ήθελαν το καλόν μου» (σ. 216), απορρίπτει, δηλαδή, την ισχύ των φορέων της επίσημης εξουσίας και υποσκάπτει όλο το απατηλό όραμα του κοινωνικού κράτους δικαίου, εφόσον δηλώνει ότι «συχνά επατούσα τα σύνορα» (σ. 216), ιδεολογική τοποθέτηση που επικυρώνει τη συμβολιστική της ισχύ και από τη μεταγενέστερη ιδιότητά του ως δικηγόρου. Παραθέτω ενδεικτικές απόψεις του Παπαδιαμάντη για την έλλειψη αποκεντρικής πολιτικής του κράτους και την υποβάθμιση των γεωργών σε επιστολή του, που ενσωματώνεται στο καταστατικό της Κοινότητας του χωριού Κοσκινά της Καρδίτσας:

Η αλλαγή εξουσίας και κυβερνήσεως και η φυσική εντεύθεν ανωμαλία, η ζύμωσις η εκ του κομματισμού προερχομένη, η ανεπάρκεια και η αφροντισία των ελληνικών κυβερνήσεων, των λόγω μεν επαγγελλομένων εκάστοτε την λεγομένην αποκέντρωσιν, πράγματι δε εξασκουσών την συγκέντρωσιν μέχρις αποπνιγμού [...] Οι γεωργικοί πληθυσμοί της Θεσσαλίας και της Ελλάδος, οίτινες αποτελούσι την βάσιν της κοινωνίας [...] (Σακελλίων, 1978: 98).

Τέλος, αναφορικά με την «κοινωνική όψη του εφήβου» στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη δεν παίρνουμε σαφείς απαντήσεις για τη θέση του:

Ο Παπαδιαμάντης δεν ασχολήθηκε με τη λύση των προβλημάτων των νέων της γενιάς του. Περιορίστηκε στην αντιμετώπιση του κόσμου και της κοινωνίας που ζούσε, με τρόπο που ταίριαζε στη δημιουργική του έφεση. Έχοντας συνεπώς αντιμετωπίσει τον κόσμο των ενηλίκων με το κριτήριο της λαϊκής πνευματικής παράδοσης, την οποία τίμησε, δεν ήταν δυνατόν να δει με διαφορετική ματιά και αντίληψη τον κόσμο ή την κοινωνία των εφήβων (Φρέρης, 1998: 351).

Οικονομικό πεδίο: Μία πρώτη αντιστοίχιση μπορεί να γίνει ανάμεσα στην περίφημη φράση του Τρικούπη το 1893 «Δυστυχώς, επτωχεύσαμεν» και την κειμενική αναφορά του αφηγητή στην «πτωχὴν αἶγαν» ως σύμβολο του κράτους, που τελικά «πνίγεται» και αυτό στα χρέη. Γενικότερα, το φάσμα της χρεοκοπίας είναι ο εφιάλτης των Ελλήνων τη συγκεκριμένη εποχή, ενώ καταλυτικό ρόλο διαδραματίζει η δυνατότητα των ξένων δυνάμεων να παρεμβαίνουν «νόμιμα» στην πολιτική της χώρας μέσω της σύστασης Διεθνούς Οικονομικής Επιτροπής μετά την ήττα του 1897 από τους Τούρκους. Το διακύβευμα, λοιπόν, δεν είναι μόνο η οικονομία αλλά και η ίδια η ελευθερία της πατρίδας, εφόσον οι σύμμαχοι αναγκάζουν τους Έλληνες να αποζημιώσουν την Τουρκία με τέσσερα εκατομμύρια τουρκικές λίρες, ποσό που θα δανειστεί το 1898 η χώρα συμψηφίζοντας το με το παλαιό χρέος της στην Αγγλία, τη

Γαλλία και τη Γερμανία. Πρόκειται για εθνική και οικονομική χρεοκοπία, εφόσον για να εγγυηθούν οι σύμμαχοι την πιστοληπτική ικανότητα της Ελλάδας ψηφίζουν στις 21/2/98 έναν Νόμο που έχουν συντάξει εκπρόσωποί τους και ο τότε Υπουργός των Οικονομικών, με βάση τον οποίον καθίστανται εκείνοι κύριοι βασικών προσόδων του κράτους και ασκούν ουσιαστικό διπλωματικό έλεγχο. Μπορούμε, επομένως, να καταγράψουμε ως φράση – κλειδί των οικονομικών δομών τη φράση «Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος» και να την αντιστοιχήσουμε στη λέξη – κλειδί «σχοινίον» των κειμενικών δομών που περιγράφουν τα φυσικά δεσμά τόσο του σκύλου όσο και της δύστυχης αιγός Μοσχούλας. Ο αφηγητής συνδέει στο αφηγηματικό παρόν τις δύο περιπτώσεις όχι μόνο μεταξύ τους, αλλά και με τα πνευματικά και ηθικά δεσμά του ιδίου («Και τώρα, όταν ενθυμούμαι το κοντόν εκείνο σχοινίον [...] διαπορώ μέσα μου αν τα δύο δεν είχαν μεγάλην συγγένειαν, και αν δεν ήσαν ως ‘σχοινίσμα κληρονομίας’ δι’ εμέ, όπως η Γραφή λέγει», σ. 228). Επίσης, οι λέξεις – κλειδιά «Νόμος» και «Διπλωμάτης» μπορούν να αντιστοιχηθούν με το ιδεολογικό περιεχόμενο με το οποίο φορτίζεται η μορφή του επιφανούς «δικηγόρου και πολιτευτού» στις κειμενικές δομές. Χαρακτηριστικές είναι οι ακόλουθες παρατηρήσεις του Βαλέτα, ο οποίος τονίζει τη σθεναρή αντίσταση του Παπαδιαμάντη ενάντια στον άκριτο ευρωπαϊσμό και τον τυπολατρικό νεωτερισμό:

Από την απολογητική υπεράσπιση της λαϊκής πίστης ενάντια στην καθολική προπαγάνδα προχώρησε στο πατριωτικό όνειρο του καιρού του, τάση που ερχόταν από το λαό, γιατί ήταν απολυτρωτική και εθνική. Αργότερα έστρεψε την προσοχή του στην πολιτική εξυγίανση, και τέλος στο κοινωνικό πρόβλημα όπως το ζούσε και το αντιμετώπιζε η εποχή του. [...] Γι’ αυτό, ό,τι βασανίζει τον Παπαδιαμάντη είναι ο ευρωπαϊσμός των συγχρόνων [...] (ο νεωτερισμός [...]) (151 – 152).

Πολιτισμικό πεδίο: Δεδομένου ότι ο Παπαδιαμάντης έχει εντυφίσει στα εκκλησιαστικά βιβλία και αποτελεί ιδιαίτερο παράδειγμα συγγραφέα – καλόγερου που αποστασιοποιείται σε μεγάλο βαθμό από τα εγκόσμια, επισημαίνω το Νόμο που εκδίδεται στις 6/7/99 σχετικά με τις Επισκοπές της χώρας, έπειτα από μεγάλο χρονικό διάστημα αδράνειας του κράτους και τα τραγελαφικά περιστατικά παρέμβασης πολιτικών και του Παλατιού σε θέματα εκλογής αρχιερέων και του μητροπολίτη Αθηνών. Παρά το γεγονός ότι ο Αθανάσιος Ευταξίας, υπουργός για τα εκκλησιαστικά θέματα, κάνει αυτό το αποφασιστικό βήμα, δεν παρατηρείται ουσιαστικά κανένα ενδιαφέρον από την πλευρά των υπουργών για την επίλυση των εκκλησιαστικών θεμάτων. Την υπεροχή της εκκλησιαστικής παιδείας έναντι της νομικής εκφράζει σαφέστατα ο Παπαδιαμάντης: «Κ’ εγώ έμαθα γράμματα, εξ ευνοίας και ελέους των καλογήρων, κ’ έγινα δικηγόρος... Αφού επέρασα από δύο ιερατικές σχολάς, ήτον επόμενον!» (σ. 228). Αμέσως μετά, μάλιστα, προσθέτει σχετικά με την ανάμνηση «της λουομένης κόρης» ότι «ακριβώς η ανάμνησις εκείνη έπρεπε να με κάμη να γίνω μοναχός», επικαλούμενος ότι για τη σωτηρία της ψυχής του αρκούσαν «τα ολίγα εκείνα κολλυβογράμματα» (σ. 228) που του είχε διδάξει ο δάσκαλός του Σισώης. Μπορούμε, λοιπόν, να επιλέξουμε ως φράση – κλειδί τη φράση «Εκκλησιαστικός Νόμος» και να την αντιστοιχήσουμε με τις φράσεις «ιερατικές σχολάς» και «έγινα δικηγόρος» των κειμενικών δομών. Το γεγονός ότι ο Παπαδιαμάντης προτιμά τα λίγα «κολλυβογράμματα» από τα «γράμματα» υποδηλώνει ότι αντιτίθεται στην επίσημη εκδοχή του πολιτισμού και της παιδείας που συμβολίζει ο δικηγόρος και υιοθετεί μία αιρετική στάση, σύμβολο της οποίας αποτελεί ο «καλόγερος». Παρατηρούμε, επίσης, ότι υπάρχουν και άλλες συναφείς προεκτάσεις στις πολιτισμικές δομές, εφόσον ο αφηγητής θεωρεί πως η ένταξη του στην κοινωνική ζωή της Αθήνας τού στερεί την προσωπική του ελευθερία και μετανιώνει που έγινε δικηγόρος και ζει εκεί. Ως εκ τούτου, οι «αιρετικές» πολιτισμικές δομές που αντανακλώνται στις κειμενικές

αποτυπώσεις του Παπαδιαμάντη απεικονίζουν την προτίμηση στον «καλόγερο» και κατ' επέκταση το άτομο, την ελευθερία, το φυσικό κόσμο, την Εδέμ, το παρελθόν και το φανταστικό στοιχείο, σε αντίθεση με την επίσημη πολιτισμική εκδοχή που αντιπροσωπεύει ο «δικηγόρος» και κατ' επέκταση το κοινωνικό σύνολο, την απομόνωση, τον πολιτισμένο κόσμο, την έκπτωση, το παρόν και την πραγματικότητα, αντιστοίχως. Το συμπέρασμα, λοιπόν, που συνάγεται από τις κειμενικές δομές είναι ότι οι διαβρωτικές δομές της παιδείας και η αποξένωση των ανθρώπων στις κοινωνικές δομές της πόλης αποτελούν ανασταλτικούς παράγοντες για να ανακαλύψει το άτομο την πολιτισμική του κληρονομιά και ταυτότητα.

Λογοτεχνικό πεδίο: Η γλώσσα του Παπαδιαμάντη αντιτίθεται στα διδάγματα της Νέας Αθηναϊκής Σχολής και του Ψυχάρη (*Το ταξίδι μου*, 1888), με δεδομένες και τις ρομαντικές καταβολές του, εμφανείς στα πρώτα του μυθιστορήματα. Ωστόσο, η γλώσσα του, επηρεασμένη από την εκκλησιαστική παράδοση και όλες τις φάσεις της ελληνικής γλώσσας,

κατορθώνει να αποτυπώνει στην ίδια πολλές φορές πρόταση το προφορικό [...] με το γραπτό [...], το περιφερειακό [...] με το κεντρικό [...], το οικείο [...] με το ανοίκειο [...]» και έτσι «χαρακτηρίζεται από υφολογική ποικιλία και καθίσταται ικανή να δημιουργεί κάτι παραπάνω από μια μονοδιάστατη πραγματικότητα (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2005: 24-25).

Αυτή η συνθετική ικανότητα του Παπαδιαμάντη – ανάλογη, αλλά πιο συγκαλυμμένη σε σχέση με την αντίστοιχη Παλαμική – διαχρονικών και φαινομενικά ασύνδετων χαρακτηριστικών της Ελληνικής ιστορικής και πολιτισμικής ταυτότητας αποτελεί γενικότερο γνώρισμα του: αναφέρω ενδεικτικά την επισήμανση του Προγκίδη με αφορμή την Ιστορία της μουσικής ότι ο Παπαδιαμάντης

ως καλλιτέχνης συλλαμβάνει, στο εσωτερικό τούτης της απέραντα ποικιλόμορφης περιόδου που πηγαίνει από την αρχαία Αθήνα στους σύγχρονους καιρούς, το στοιχείο της ενότητας (2002: 100).

Επισημαίνω ότι η διηγηματογραφική του ταυτότητα επηρεάζεται από το ηθογραφικό κλίμα που δημιουργεί ο διαγωνισμός της *Εστίας* το 1883 με την ώθηση του Νικολάου Πολίτη, διότι ανακαλύπτει, κατά τη γνώμη μου, έναν τρόπο απεξάρτησης από την ευρωπαϊκή λογοτεχνική κηδεμονία, επιτυγχάνοντας έτσι αυτό που δεν καθίσταται εφικτό στις πολιτικές δομές: την ανάδειξη της χειραφετημένης πολιτισμικής ανωτερότητας του ελληνικού πνεύματος. Το ανυπέβλητο κύρος του αρχαιοελληνικού μεγαλείου σφραγίζει τις γλωσσικές επιλογές του εντελώς αυθόρμητα – λόγω και της εκκλησιαστικής του παιδείας, όπως προανέφερα – και του παρέχει τη δυνατότητα να αφυπνίσει την εθνική συνείδηση (λέξεις – κλειδιά «εθνική συνείδηση» και «καθαρεύουσα»). Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η επίδραση της Λαογραφίας στα κείμενά του με τα Σκιαθίτικα ήθη και την ειδυλλιακή φύση της να ανακαλούν την εθνική ταυτότητα (λέξεις – κλειδιά «Λαογραφία» και «φύση Σκιάθου»). Η μετάβαση του Παπαδιαμάντη από τα ρομαντικά στα ρεαλιστικά πρότυπα προκύπτει ως αποτέλεσμα των γενικότερων κοινωνικών ζυμώσεων λόγω του φαινομένου της αστυφιλίας (λέξεις – κλειδιά «Ρεαλισμός» και «Αθήνα»). Όσο για τις νατουραλιστικές προεκτάσεις των ηθογραφικών περιγραφών του, αυτές ανάγονται στο ευρύτερο πλαίσιο ανάλυσης των γεγονότων που διαδραματίζονται, κατηρητισμού των κακώς κειμένων και επιθυμίας έμμεσου μετασχηματισμού των κοινωνικών δομών (λέξεις – κλειδιά «Νατουραλισμός» και «κριτική επικαιρότητας»).

Μυθολογικές δομές: Όπως έχω προαναφέρει, η συγκαλυμμένη γλώσσα των μυθικών υποβολέων καθορίζει τη διαδραστική σχέση ανάμεσα στα πεδία και την ιδεολογία του Παπαδιαμάντη. Οι μυθολογικές δομές του διηγήματος κινούνται γύρω από δύο τουλάχιστον μυθικούς πυρήνες: ο πρώτος συγκροτείται από μυθικά

συμφραζόμενα συναφή με την «αίγα» και ο δεύτερος με το «σχοινίον». Έτσι, στις κειμενικές δομές εγκιβωτίζονται μυθικές δομές σχετικές αφενός με την «αίγα», τον «Αιγιαλό», την «Αιγηίδα», το «μόσχο», την «Αμάλθεια» και τη «Θέμιδα» και, αφετέρου, με τον «προ-λύτη», τη «λύση», τις «Λύσεις» και το «σχοινίον». Θα εντοπίσω παρακάτω ενδεικτικές αναλογίες των προαναφερθέντων μυθικών δομών με τις αντίστοιχες κειμενικές δομές. Καταρχάς, για τη λέξη «αίγα» σημειώνω ότι πέρα από την προφανή σημασία της, στα πελασγικά σημαίνει τα «κύματα», γι' αυτό και η λέξη «αιγιαλός», δηλαδή η παραλία, είναι ομόριζή της. Αυτό το διπλό σημασιόμοιο, μάλιστα, φαίνεται να ισχύει και στο πεδίο των αστρονομικών δεδομένων, αφού η «Αιξ» είναι διπλό αστέρι, το λαμπρότερο στον αστερισμό του Ηνιόχου και βρίσκεται κοντά στην προέκταση της ουράς της Μικρής Άρκτου (ο αφηγητής βλέπει μία πτυχή της πορφύρας του ήλιου που έχει βασιλέψει, προσθέτοντας: «ήτον η ουρά της λαμπράς αλουργίδος που σύρεται πίσω, ή ήτον ο τάπης, που του έστρωνε, καθώς λέγουν, η μάννα του, διά να καθίση να δειπνήση» (σ. 220). Οι συμπτώσεις συνεχίζονται, καθώς η «Αιξ», που ονομάζεται και «Αμάλθεια», εκτός από διπλό αστέρι, είναι κίτρινο και μοιάζει με τον ήλιο (πρβλ. «ήτον ωχρά, ροδίνη, χρυσαυγίζουσα», σ. 218), ενώ κύριο χαρακτηριστικό της είναι οι μέλαινες γραμμές («ήτον ωραία μελαχροινή κ' ενθύμιζε την νύμφην του Άσματος την ηλιοκαυμένην», σ. 217), ενώ η σχετική μνεία αφορά στο Άσμα Ασμάτων, Δ'1: «Μέλαινα ειμί και καλή [...] μη βλέψητέ με, ότι εγώ ειμί μεμελανωμένη, ότι παρέβλεψέν με ο ήλιος». Η Ζαμάρου εντοπίζει αναφορικά με τη «συσχέτιση της Μοσχούλας – κόρης με τη Μοσχούλα – αίγα» και άλλες διακειμενικές αναλογίες (Άσμα Δ'1, «το τρίχωμά σου ως αγέλαι των αιγών»), ενώ επισημαίνει εύστοχα ως προς την παραβολή της νύμφης του Άσματος με τη Μοσχούλα το στίχο «κήπος εκλεισμένος και πηγή εσφραγισμένη» ως διακειμενικό υπόβαθρο του περιτοχιμένου κτήματος του κυρ Μόσχου (2000: 95). Επανερχόμενος στο ζήτημα της αστρονομικής αλληγορίας, θεωρώ ότι είναι ενδεικτική η επιμονή του Παπαδιαμάντη σε όλη σχεδόν την έκταση του διηγήματος να αποδουθεί σε προσπάθεια επίδειξης των γεωγραφικών του ικανοτήτων ως προς το σωστό προσανατολισμό του αναγνώστη με βάση τα σημεία του ορίζοντα και να παραθέτει δίκην αστρονόμου «χωροταξικές» επεξηγήσεις:

«το παράθυρο του πύργου το δυτικόν» (σ. 218)· «Το μέγα ορμητήριό των ήτον υψηλά προς δυσμάς» (σ. 218)· «Ο βράχος ο δικός μου έτεινε προς βορράν, και πέραν από τον άλλον κάβον προς δυσμάς, αριστερά μου» (σ. 220)· «όλον το προς δυσμάς διάστημα [...] εις όλο εκείνο το διάστημα, ως ημίσεος μιλίου [...]» (σ. 223)· «έβλεπε τώρα προς ανατολάς» (σ. 224)· «Εκείνη έβλεπε προς ανατολάς, εγώ ευρισκόμενη προς δυσμάς όπισθεν της» (σ. 224)· «Αύτη, επειδή η σελήνη ήτον εις τ' ανατολικά, θα έπιπτε προς το δυτικόν μέρος, όπισθεν του βράχου μου, κ' εντεύθεν του άντρου» (σ. 224)· «μία βάρκα εφάνη να προβάλλη αντικρύ, προς το ανατολικομεσημβρινόν μέρος, από τον πέρα κάβον, τον σχηματίζοντα το δεξιόν οιονεί κέρας του κολπίσκου» (σ. 226).

Ο μυθολογικός πυρήνας που ωθεί στην αστρονομική ονοματοποιία της Αιγός και της Αμάλθειας είναι ο μύθος της Αμάλθειας, της τροφού Αιγός του Δία στο άντρο του βουνού Δίκτης στην Κρήτη, ενώ κατ' άλλους το όνομα της ίδιας της νύμφης που τον μεγάλωσε είναι «Αιξ». Υπογραμμίζω τις επίμονες περιγραφές του Παπαδιαμάντη στο διήγημα για το άντρο (για παράδειγμα «εσχηματίζετο μικρόν άντρον θαλάσσιον»), καθώς και μία σκέψη του Bouchet μετά τις πολλές υποθέσεις που διατυπώνει για το σύμβολο της σπηλιάς, μεταίχμιου στεριάς και θάλασσας:

[...] ένα πράγμα είναι σίγουρο: αυτός ο τόπος εξυμνεί με θετικό τρόπο την ήδη παρούσα θηλυκότητα στο νησί, εγκαθιδρύει εκεί την παρουσία του ερωτικού συναισθήματος, κάνει να γεννηθεί η ιδέα μίας άλλης πιθανής ζωής, και επ' ευκαιρία μεγαλώνει τη νοσταλγία. (2001: 362) [η μετάφραση δική μου].

Αυτή η σκέψη του Γάλλου μελετητή περί αναγέννησης της ιδέας μίας άλλης πιθανής ζωής είναι κατά τη γνώμη μου ο βασικός στόχος του Παπαδιαμάντη στο γενικότερο αδιέξοδο που έχει περιέλθει η χώρα μετά την ήττα του 1897: η αναζήτηση κατάλληλου μυθικού υποστρώματος για την κατασκευή της ιδέας αυτής βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, πολύ κοντά στη σύλληψη της Μεγάλης Ιδέας. Σύμφωνα, λοιπόν, με την εκδοχή της Αμάλθειας ως νύμφης, κόρης του Ωκεανού ή του βασιλιά Μελισσέα, αυτή αναλαμβάνει να θρέψει το Δία με γάλα αιγός και μέλι μελισσών που του δίνει με ένα κέρα, μετέπειτα γνωστό σύμβολο αφθονίας («κέρα της Αμάλθειας»): παρατηρούμε ότι η Μοσχούλα στέλνει για αμοιβή στον αφηγητή «ένα τάσι γεμάτο πετμέζι» (σ. 219), δηλαδή σταφιδόμελι. Το διπλό, λοιπόν, μυθικό σημαίνουν της λέξης «αιξ» (κατσίκια και νύμφη) αντιστοιχεί επακριβώς στις δύο «Μοσχούλες», την «αίγα» και τη «νύμφη», όπως τη χαρακτηρίζει ο αφηγητής. Χαρακτηριστικές είναι ακόμη και περιγραφές της κόρης, όπως «μικρή επήδα από βράχον εις βράχον» (σ. 217) και «ήτον θερμόαιμος και ανήσυχος ως πτηνόν του αιγιαλού» (σ. 217). Επισημαίνω την ταύτιση των συνδηλωτικών περιεχομένων των λέξεων «μελιχρόν» (δηλαδή, με το χρώμα του μελιού) και «κύματα» (δηλαδή, αίγες) στη φάση της αναγνώρισης του «ονείρου»: «Την αναγνώρισα πάραυτα εις το φως της σελήνης το μελιχρόν [...] και κάμνον να χορεύουν φωσφορίζοντα τα κύματα» (σ. 222). Τέλος, η αριστουργηματική ταύτιση των συνδηλωτικών περιεχομένων της νεαρής κοπέλας, του κύματος και της κατσίκας στο σημαίνουν «κόρη» αντανακλάται στα εξής λόγια: «Την στιγμήν εκείνην ελησμόνησα την κόρην την κολυμβώσαν χάριν αυτής ταύτης της κόρης» (σ. 225). Η ουσιαστική «γέφυρα» ανάμεσα στη Σκιάθο και την Κρήτη φαίνεται να επιτυγχάνεται με το μυθικό σημαίνουν της «Αιγιίδας», της στεριάς που ένωσε την Ελλάδα με τη Μικρά Ασία πριν γίνει το Αιγαίο πέλαγος: μετά τον καταποντισμό της, τα πετρώματα και τα μάρμαρά της χάθηκαν στα βάθη του πελάγους. Είναι χαρακτηριστικό ότι διαρκώς ο αφηγητής κάνει ιδιαίτερη μνεία στο σκληρό υπέδαφος και τα βράχια του νησιού [για παράδειγμα, «εις το κατάλευκον πετρώδες βουνό», (σ. 218) ή «ανέβασα το κοπάδι μου ολίγον παραπάνω από τον βράχον, ανάμεσα εις δύο κρημούς», (σ. 220)], ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παρομοίωση του γκρεμού με σκαλοπάτι μαρμαρίνης σκάλας [«Ο μικρός εκείνος ανήφορος, ο ολισθηρός κρημνός ήτον δι' εμέ άθυρμα, όσον ένα σκαλοπάτι μαρμαρίνης σκάλας», (σ. 221)]. Σύμφωνα με τη σχετική θεωρία, μετά τη βύθιση της Αιγιίδας απομένουν πλέον μόνο μερικά νησιά, όπως οι Σποράδες, όπου φυσικά διαδραματίζεται η πλοκή του διηγήματος (Σκιάθος). Είναι, μάλιστα, πολύ πιθανόν ο γαλλομαθής Παπαδιαμάντης, που ενημερωνόταν για όλες τις τρέχουσες εξελίξεις μέσω των περιοδικών και εφημερίδων με τα οποία συνεργαζόταν, να γνώριζε την πολύκροτη σχετική μελέτη του Αl. Philippson «La tectonique de l' Egéide» που δημοσιεύτηκε στα 1898 στο *Annales de Géographie*. Κατά τη γνώμη μου, το μυθικό σημαίνουν της Αιγιίδας επιτρέπει στον Παπαδιαμάντη τη μετατόπιση του Ιδαίου άντρου – ως συμβόλου της ενώσεως στεριάς και θάλασσας – από την Κρήτη στη Σκιάθο, καθιστώντας το νησί των Σποράδων σύγχρονη κοιτίδα του σχετικού μύθου και μεταφέροντας εκεί το λίκνο του Διός και της τροφού του Αιγός ως αρχετυπικό «όνειρο στο κύμα» και αναγέννηση της ιδέας μίας άλλης πιθανής ζωής:

είχα κατεβάσει τα γίδια μου κάτω εις τον αιγιαλόν, ανάμεσα εις τους βράχους, όπου εσημάτιζε χίλιους γλαφυρούς κολπίσκους και αγκαλίτσες το κύμα, όπου αλλού εκυρτώνοντο οι βράχοι εις προβλήτας και αλλού εκοιλαίνοντο εις σπήλαια και ανάμεσα εις τους τόσους ελιγμούς και δαιδάλους του νερού, το οποίον εισεχώρει μορμυρίζον, χορεύον με ατάκτους φλοίσβους και αφρούς, όμοιον με το βρέφος το ψελλίζον, που αναπηδά εις το λίκνον του και λαχταρεί να σηκωθή και να χορεύση εις την χείρα της μητρός που το έψαυσε [...] (σ. 219).

Ο αφηγητής περιγράφει με παρόμοιο τρόπο το σημείο της αναγνώρισης της κόρης και του «ονείρου» του:

[...] η ακρογιαλιά ήτον άβατος, απάτητος, όλη βράχος και κρημνός. Μόνον εις το μέρος όπου ήμην εσχηματιζετο το λίκνον εκείνο του θαλασσίου νερού, μεταξύ σπηλαίων και βράχων (σ. 223).

Η λέξη «αιγιαλός» λειτουργεί παράλληλα ως σημασιολογικός σύνδεσμός με το μυθικό σημαίνον της «Θέμιδος» (η ελεύθερη πρόσβαση στην παραλία κατοχυρώνεται νομικά), η οποία παραπέμπει στο επάγγελμα του αφηγητή και του προϊσταμένου του. Δημιουργείται, όμως, και δομική αλληλουχία με τα σημαίνόμενα της «αιγός» και της «Αμάλθειας», δεδομένου ότι η Θέμις απεικονίζεται στην αρχαιότητα ως θεά που κρατά είτε το ζυγό είτε το κέρασ της Αμάλθειας. Φαίνεται πως τα μυθικά σημαίνοντα της «Αμάλθειας» και της «Θέμιδος» διαπλέκονται αριστοτεχνικά στο διήγημα. Η Θέμις αποτελεί προσωποποίηση της θείας δικαιοσύνης για τους αρχαίους, ένα είδος συζύγου – συμβούλου του Δία, και τροφού του Απόλλωνα σε αντιστοιχία με το ρόλο της Αμάλθειας για το Δία. Είναι πιθανόν, μάλιστα, ο «γηραιός πάτερ – Σισώης, ή Σισώνης», ο οποίος μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας παίρνει το όνομα «ο Σωτηράκης ο δάσκαλος» (σ. 214), να εγκιβωτίζει μυθολογικές συνδηλώσεις της προσωνομίας «σώτεια» της Θέμιδας: δεν είναι τυχαίο το ότι στο τέλος του διηγήματος ο αφηγητής δηλώνει πως «διά την σωτηρίαν της ψυχής μου» (σ. 228) αρκούσαν τα γράμματα του δασκάλου του Σισώη, η μορφή του οποίου αντιπαραβάλλεται άμεσα με τις νομικές σπουδές του πρώτου («κ' έγεινα δικηγόρος», σ. 228). Το στήριγμα των φτωχών και κατατρεγμένων, ωστόσο, τόσο στην αρχαιότητα (Θέμις), όσο και στην εφηβική εποχή του αφηγητή (Σισώης) οικοδομείται κρυπτογραφικά με βάση μία ακόμη αναλογία: όπως η Θέμις διαδραματίζει μαζί με το Δία καθοριστικό ρόλο στην εκστρατεία των Ελλήνων κατά της Τροίας για την επιστροφή της ωραίας Ελένης, έτσι και ο Σισώης «ηγάπησε μίαν Τουρκοπούλαν, καθώς έλεγαν, την έκλεψεν, από ένα χαρέμι της Σμύρνης, την εβάπτισε και την ενυμφεύθη», (σ. 214). Η επισήμανση αυτή αφήνει αρκετά ερωτηματικά για λανθάνουσα επίδραση της Μεγάλης Ιδέας στην Παπαδιαμαντική επεξεργασία των μυθικών πρώτων υλών.

Επιπλέον, το όνομα «Μόσχος» παραπέμπει στο χρυσό είδωλο του μοσχαριού που δημιουργεί ο Ααρών κατά τη διάρκεια της απουσίας του Μωσή στο Σινά και το οποίο αποτελούσε αντικείμενο λατρείας του λαού: το αποτέλεσμα της οργής του είναι να το θραύσει, σπάζοντας και τις πλάκες του Νόμου. Δεν είναι σύμπτωση, λοιπόν, το γεγονός ότι ο κυρ Μόσχος επεκτείνει το «Νόμο» του μέχρι τον αιγιαλό, ούτε και το ότι το «χρυσό είδωλό» του έρχεται σε αντίθεση με το πλατωνικό «ίνδαλμα» της Μοσχούλας «ήτον πνοή, ίνδαλμα αφάνταστον [...]», (σ. 224)}.

Ως προς τα μυθικά σημαίνοντα της λέξης «σχοινίον» σημειώνω συνοπτικά τα παρακάτω. Η λέξη «προλύτης» παραπέμπει στον πεμπτοετή σπουδαστή του Δικαίου (κοινωνικές δομές), ενώ η λέξη «λύσις» τόσο στην απελευθέρωση των υπόδουλων Κρητών (πολιτικές δομές), όσο και στην αποπληρωμή των υπέρογκων δανείων της Ελλάδας (οικονομικές δομές). Παραπομπή στην επιστημονική θεμελίωση της φιλολογίας αποτελεί η λέξη «Λύσεις» ως μέθοδος λογοτεχνικής κριτικής και αισθητικής (πολιτισμικές δομές): ίσως να μην είναι τυχαίο που ο αφηγητής αυτοχαρακτηρίζεται στο κείμενο ως «σατυρίσκος του βουνού», (σ. 221), από τη στιγμή που ο πιο εφευρετικός «Λυτικός» στην αρχαιότητα ονομάζεται Σάτυρος (είναι προφανές, εξάλλου, ότι σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να εκλάβουμε τη σημασία του «σατυρίσκου» ως μορφής τραγόμορφου συνοδού του Διονύσου).

Μετά την ολοκλήρωση των επιλεκτικών παρατηρήσεων του διδάσκοντα για τα πεδία και τις μυθολογικές δομές του Παπαδιαμάντη, παρατηρούνται και αξιολογούνται πιθανές αποκλίσεις των δευτέρων από την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής του. Για παράδειγμα, είναι προφανές ότι η φράση «έβοςκα τας αιγας των καλογήρων, των πνευματικών πατέρων μου» (σ. 218), ταυτίζει για τον Παπαδιαμάντη τους εκκλησιαστικούς κύκλους με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, θεωρώντας τους

καλογέρους θεματοφύλακες της ιστορικο-πολιτισμικής ταυτότητας του έθνους σε αντίθεση με τους πολιτικούς, τους αξιωματούχους και το Παλάτι (το δικηγόρο και πολιτευτή, τους αγροφύλακες, τον κυρ-Μόσχο). Από την αποκωδικοποίηση, λοιπόν, των μυθολογικών δομών συνάγεται το συμπέρασμα ότι η συμβολική εξουσία των λεκτικών του ακολουθιών αντιτίθεται στο πεδίο της εξουσίας της εποχής του, διότι ταυτίζεται με την αρχαιοελληνική και την εκκλησιαστική ιδεολογία. Το μυθικό σημαίνον της Αιγίδας σηματοδοτεί, κατά τη γνώμη μου, το λανθάνοντα μεγαλοϊδεατισμό του Σκιαθίτη συγγραφέα, ενώ η αλληγορική χρήση μυθικών σημαίνοντων όπως «σχοινίον» και «λύσις» αντικατοπτρίζει την ενεργό στάση του απέναντι στις ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένες δομές του καιρού του. Στη συνέχεια, οι μαθητές χωρίζονται σε ομάδες, ώστε καθεμία να ασχοληθεί με τη σχέση ενός μόνου πεδίου με την κειμενική δομή βάσει ενός εντύπου ομαδοσυνεργατικής διδασκαλίας που θα λειτουργεί ως μεθοδολογικό εργαλείο. Ο σχεδιασμός ανάλογου εντύπου δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολη υπόθεση και μπορεί να διαμορφωθεί σύμφωνα με τις προτιμήσεις και τις προτεραιότητες του διδάσκοντα.

Αναφορικά με τη χρήση του My First Ex, κάθε μαθητής συγγράφει μία ανάλυση του κειμένου με βάση τις τρεις λέξεις – κλειδιά για το συγκεκριμένο πεδίο της ομάδας του, αντλώντας πληροφορίες με το προτεινόμενο λογισμικό. Είναι προφανές ότι κατά την ανάγνωση διαφόρων κριτικών μετα-μυθοπλασιακών αναλύσεων θα καταστεί σαφής η διαλεκτική σχέση πεδίων και λογοτεχνικής δομής.

Βασική ερμηνευτική έννοια: Κριτική ανάλυση κειμένου με μετα-μυθοπλασιακές ερμηνείες

Εν κατακλείδι, έπειτα από την εξέταση της επίδρασης των πεδίων στη συγκρότηση της σκέψης του Παπαδιαμάντη και τη διαμόρφωση του ιδεολογικού του ορίζοντα, προχώρησα στην ανάλυση των μυθολογικών δομών που αναλαμβάνουν να κωδικοποιήσουν τις κειμενικές δομές του ως φορείς συμβολικής εξουσίας. Τα μυθικά σημαίνοντα του Παπαδιαμαντικού κειμένου συμπυκνώνουν την ιδεολογική και αισθητική διάσταση του προσωπικού του ιδανικού και εκείνου που ενσαρκώνει η ιθύνουσα τάξη της εποχής του. Τα θεωρητικά εργαλεία του Μπουρντιέ χρησιμεύουν για την κριτική προσπέλαση του διηγήματος με στόχο την αποκωδικοποίηση των μυθικών πρώτων υλών και τη σύσταση πραγματιστικά θεμελιωμένων μετα-μυθοπλασιακών ερμηνειών. Η συνδρομή του εκπαιδευτικού λογισμικού *My First Ex* στην κειμενική ανάλυση βοηθά στην πολυτροπική προσέγγιση του κειμένου, εμβαθύνοντας τον εποικοδομιστικό στοχασμό των μαθητών και καλλιεργώντας την κριτική τους ματιά: ο συγκερασμός της λαϊκής πνευματικής παράδοσης που αποπνέει το Παπαδιαμαντικό διήγημα με τη φρεσκάδα της επανεγγραφής του στην επικαιρότητα μέσω του τεχνολογικού αποτελεί εγχείρημα σύνθετο και πρόκληση μεγάλη, η επιτυχή έκβαση της οποίας σίγουρα θα γοήτευε και το Σκιαθίτη κοσμοκαλόγερο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλέτας, Γ. (2005) «Ο άνθρωπος και η εποχή του». Στο Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη (επιμ.) *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη – Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 147 – 155 (Πρώτη δημοσίευση στη *Νέα Εστία*, 30, 1941, σ. 4 – 13).
- Bouchet, R. (2001). *Le Nostalgique – L' Imaginaire de l' espace dans l' œuvre d'Alexandre Papadiamantis*. Paris: Presses de l' Université de Paris – Sorbonne.

- Bourdieu, P. (1999). *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Bourdieu, P. (2006). *Οι κανόνες της τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έ. Γιαννοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ζαμάρου, Ρ. (2000). *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη – Ο συγγραφέας κηπουρός*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Iser, W. (1985). *L' Acte de lecture: Théorie de l' effet esthétique*. Μτφρ. E. Sznycer. Bruxelles. Pierre Mardaga.
- Ιωάννου, Γ. (1981), «Ο της φύσεως έρωας». Στο Κ. Τσιρόπουλος (επιμ.) *Μνημόσυνο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Τετράδια 'Ευθύνης', 15. Αθήνα: Γ. Αργυρόπουλος, σ. 55 – 63.
- Μουλλάς, Π. (2005) «Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος». Στο Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη (επιμ.) *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη – Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 147 – 155 (Πρώτη δημοσίευση το 1974, Αθήνα: Ερμής).
- Παπαδιαμάντη, Α. *Διηγήματα* (1988), Φ. Α. Δημητρακόπουλος (επιμ.). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Philippson, Al. (1898). «La tectonique de l' Egéide». In *Annales de Géographie*.
- Προγκίδης, Λ. (2002). *Ο Παπαδιαμάντης και η Δύση – Πέντε μελέτες*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας'.
- Σακελλίων, Γ. (1978). *Σύγχρονες πολιτικές διαστάσεις στο έργο του Παπαδιαμάντη*. Θεσσαλονίκη: Τυπογραφείον 'Η Δωδώνη'.
- Saunier, G.M. (2001). *Εωσφόρος και άβυσσος – Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Φαρίνου – Μαλαματάρη, Γ. (2005), «Μικρή εισαγωγή στην πρόσληψη του Παπαδιαμάντη». Στο Γ. Φαρίνου – Μαλαματάρη (επιμ.) *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη – Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 11 – 51.
- Φρατζής, Γ.Μ. (2002), «Αυτοδιηγητική και ετεροδιηγητική αφήγηση: Κεντρόφυγες και κεντρομόλες ροπές στα αφηγήματα 'Όνειρο στο κύμα' – 'Πίπτοντες και ανιστάμενοι'». Στο Εταιρεία Παπαδιαμαντικών Σπουδών (επιμ.) *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*. Αθήνα, 1 – 5 Νοεμβρίου 2001. Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος, σ. 587 – 610.
- Φρέρης, Γ. (1998), «Η κοινωνική όψη του εφήβου στο έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», στο *Η κοινωνική διάσταση του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος, Μάιος 1998, σ. 343 – 356.
- Vygotsky, L.S. (1988). *Νους στην κοινωνία – Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών*, μτφρ. Α. Μπίμπου & Σ. Βοσνιάδου. Σ. Βοσνιάδου (επιμ.). Αθήνα: Gutenberg.



1. Ανά χείρας έχω την έκδοση Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, *Διηγήματα*, Φ. Α. Δημητρακόπουλος (επιμ.). Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988, σ. 214-228.

DOMINIQUE ROUGE*

*LE BOVARYSME COMME CONCEPTION
DU MONDE*

Cervantès comme Flaubert ne pouvaient savoir que les créatures de leur imagination, Le Chevalier à la triste figure et Emma Bovary, égarées dans leurs lectures et les rêveries qu'elles susciterent en eux allaient donner leur nom à deux façons d'être, considérées comme pathologiques. Pour certains le Don Quichottisme, lutte sans merci pour les causes perdues d'avance, est considéré comme une forme de paranoïa, le délire des idéalistes passionnés et le bovarysme comme une maladie souvent attribuée à la femme, l'hystérie. Nous allons nous focaliser dans les pages qui viennent sur le bovarysme, terme que fit connaître en 1892 le «philosophe-percepteur» Jules de Gaultier (1858-1942), auteur inspiré par Schopenhauer et qui écrivit aussi un ouvrage intitulé, *De Kant à Nietzsche* (De Gaultier n'est pas par ailleurs l'inventeur de ce concept dérivé du nom de l'héroïne flaubertienne). Nous allons voir que le bovarysme n'est pas tant une pathologie qu'une façon d'être au monde, que quantité de personnages de Flaubert incarnaient, le romancier lui-même ne semblait pas exempt de ce mal. Maupassant voyait à l'œuvre chez lui «l'impuissance de l'effort, la vanité de l'affirmation et toujours l'éternelle misère de tout»¹. Le philosophe Georges Palante écrira avant sa rupture avec De Gaultier: «Nul n'échappe au Bovarysme. Tout homme en subit la loi à des degrés divers et suivant des modes particuliers. Le bovarysme est le père de l'illusion sur soi qui précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde»². Sommes-nous donc tous des bovarystes sans le savoir? Il convient donc de méditer sur cette question et de définir ce terme. Pour cela il nous faut revenir à l'Emma mythique et si souvent calomniée et caricaturée dans un rôle de midinette.

Jules De Gaultier définit ainsi le concept qu'il a rendu célèbre: «le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est»³. Cette définition nous éloigne du cliché qui voudrait que ce mal n'affecte que des femmes mal mariées et contraintes de combler dans la lecture de romans à l'eau de rose le vide de leur existence. Et De Gaultier plus loin dans son essai associe ce «mal» à notre destin d'humain:

Il semble que Flaubert ait constaté dans l'homme un Bovarysme irrémissible qui fait de l'erreur et du mensonge la loi de sa nature, un mal d'imagination et de pensée qui l'oblige à méconnaître toute réalité pour céder à la fascination de l'irréel qui le contraint à concevoir, hors de la portée de son intelligence et de ses sens, un au-delà dont la perspective s'éloigne après chaque effort fait pour l'atteindre⁴.

* Καθηγήτρια Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, τιτλούχος του Διδακτορικού Ανώτατων Ευρωπαϊκών Σπουδών (Δ.Α.Ε.Σ) του Α.Π.Θ, μεταδιδακτορική ερευνήτρια και επιστημονική συνεργάτης του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Το επιστημονικό της ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη θεωρία και κυρίως στην ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Έχει γράψει άρθρα για το φανταστικό, την παραλογοτεχνία και τους Έλληνες γαλλόφωνους συγγραφείς.

N'est-ce pas le portrait du jeune Gustave qui nous est proposé dans ces quelques lignes et qui transparait à travers celui du héros de *Mémoires d'un fou*, cet adolescent exalté qui avec emphase s'exclame: «Oui, je meurs car est-ce vivre de voir son passé comme l'eau écoulee dans la mer, le présent comme une cage, l'avenir comme un linceul»⁵. Flaubert ridiculiserait ce nigaud romantique qu'il fut tout au long de *l'Éducation sentimentale* où il prendra les traits de Frédéric, personnage falot, incapable de se battre, d'aimer et qui se complait dans l'usage du conditionnel passé. Frédéric, raté prétentieux et grotesque est pour Marthe Robert «à l'image exacte de ce milieu du siècle qui va voir naître et échouer les Révolutions; il tourne en rond dans le cercle étroit de son exaltation et, confondant l'action avec cette illusion de bouger, ruine un à un ses espoirs démesurés»⁶. De Gaultier dans une réflexion au pessimisme schopenhauerien voit le bovarysme comme

ce principe hystérique qui s'élève du fond même de notre nature comme un mode à rebours de notre sensation exaspérée, ce principe qui a donné naissance à toutes les théogonies, à tous les systèmes philosophiques et à toutes les sciences, Flaubert, l'étreignant sous ses deux formes, en a exprimé l'inexorable ironie, en a dévoilé le développement fatal⁷.

Emma Bovary est l'un des personnages littéraires qui a été le plus calomnié, tantôt femme insignifiante égarée dans des rêveries vides, tantôt hystérique (la plupart du temps ce sont des hommes qui l'ont dépeinte ainsi) mais n'est-ce pas une façon confortable de se défendre de l'angoisse qu'elle suscite? Ainsi Claude Duchet la dépeint comme une «paysanne d'origine, aristocrate en désir, petite bourgeoise dans sa vie»⁸. Michel Brix cite un extrait d'une lettre adressée à Gustave par l'anglaise Gertrude Tennant-Collier (un de ses anciens flirts) qu'elle écrit après la lecture de son roman:

Je ne comprends pas comment vous avez [sic] pu écrire tout cela! où il n'a [sic] absolument rien de beau, ni de bon! [...] À quoi bon faire des révélations de tout ce qui est mesquin, et misérable: personne n'a pu lire ce livre sans se sentir plus malheureux et plus mauvais⁹!

Emma est désespérée car elle vit dans un monde désespérant, sans grâce, d'où la beauté physique et morale est absente, où la gente masculine se compose d'individus lâches et cyniques, J-B Pontalis nous confie que «Voltaire est devenu Homais, la révolte romantique s'achève en rêveries niaises de clerc de notaire, les financiers de Balzac avaient de la grandeur. L'heureux n'est qu'une petite crapule»¹⁰. Emma étouffe dans ce monde, dans son mariage raté et sa fuite dans les rêves est une révolte que des héroïnes de Mauriac et Julien Green imiteront. Ce que De Gaultier désigne du nom de Bovarysme est espoir, attente de l'événement qui donnera du goût et du sens à la vie: «Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile dans les brumes de l'horizon»¹¹. Mais cet espoir conduit Emma à toujours davantage vivre dans un monde virtuel¹² et sa révolte se transforme en fuite dans l'imagination: «Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié»¹³. Ainsi elle s'imagine autre qu'elle n'est mais chez elle la lucidité et l'impossibilité d'atteindre la complétude ont pour conséquence un sentiment de vide qui la saisit de façon récurrente:

N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait? [...] Rien d'ailleurs ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque souvenir cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus forte¹⁴.

Emma n'est pas la petite bourgeoise sotte que certains se plaisent à railler mais est une femme en quête d'absolu, d'authenticité et c'est le monde des hommes qui la déçoit et l'entraîne dans sa perte. Marthe Robert va dans notre sens quand elle écrit: «Elle ne pourrait pas se contenter du bonheur nécessairement limité que lui donnerait l'amant idéal, car le fond de sa nature n'est pas un appétit de jouissance banal, exaspéré par le souvenir livresque d'extraordinaires voluptés, c'est bel et bien l'insatiabilité»¹⁵. Cette recherche de la plénitude angoisse autrui (en particulier les hommes) et c'est pour fuir cette angoisse que les penseurs édifient leurs théories, leurs systèmes qui enferment les humains dans des typologies (Hegel, Freud, etc.) et referment tout questionnement. Il peut être reproché à Jules De Gaultier d'avoir ainsi cru expliquer tous les comportements humains grâce à l'utilisation de son concept de bovarysme¹⁶. De la même façon agissent les psychopathologues qui réduisent Emma au statut d'hystérique, ils justifient la question ironique de Jean Cournut: Pourquoi les hommes ont peur des femmes¹⁷?

Emma est l'être fort du roman flaubertien et est entourée d'hommes médiocres, depuis son mari en passant par Homais et Bournisien, jumeaux grotesques, jusqu'aux lâches séducteurs. Baudelaire ne s'y est pas trompé qui écrit: «Madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin»¹⁸. Bien que le langage du poète soit marqué du sceau de sa misogynie il énonce une vérité. Et une façon de se défendre d'un être tel qu'Emma est de l'enfermer dans une catégorie pathologique. Ainsi elle deviendra l'Hystérique par excellence, celle que deux ans après la parution du roman de Flaubert le neurologue Pierre Briquet va décrire dans son *Traité de l'hystérie*, l'être diabolique, répugnant qui va servir de modèle aux frères Goncourt pour inventer le personnage de Germinie Lacerteux (inspiré par leur mésaventure avec une bonne) qui écrivent ces lignes pleines de fiel: «La défiance nous est entrée dans l'esprit pour toute la vie du sexe entier de la femme. Une épouvante nous a pris de ce double fond de son âme, de ces ressources prodigieuses, de ce génie consommé du mensonge»¹⁹. Une vingtaine d'années plus tard Charcot mettra en spectacle à La Salpêtrière des femmes «vaincues» qui le leurreront en lui donnant à voir ce qu'il attend (parmi les spectateurs de ces exhibitions figureront Freud et Maupassant).

Mais Flaubert comme Baudelaire se savaient hystériques et bien avant que Freud ne revendique (à tort) être le découvreur de ce mal chez l'homme, le premier écrivait en 1852 dans sa correspondance à Louise Colet:

Je sais bien qu'il n'est point aisé de dire proprement les banalités de la vie. Et les hystéries d'ennui que j'éprouve en ce moment n'ont pas d'autre cause. [...] Je suis brisé, et anéanti de tête et de corps comme après une grande orgie. Hier j'ai passé cinq heures sur mon divan dans une espèce de torpeur imbécile, sans avoir le cœur de faire un geste, ni l'esprit d'avoir une pensée²⁰.

Et en 1869 il confiait à George Sand: «La sensibilité s'exalte démesurément dans un tel milieu. J'ai des battements de cœur pour rien (chose compréhensible, du reste, dans un vieil hystérique comme moi). Car je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et que j'en suis un»²¹. Il semble que c'est bien plus par son introspection que par la lecture de la bibliothèque médicale de sa famille que Flaubert se soit convaincu de son mal. Baudelaire quant à lui confiera à son journal: «Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur»²².

Après ce détour par la misère hystérique il nous faut revenir à l'idée majeure de l'essai de De Gaultier qui prétend que tous les personnages de Flaubert sont affectés de bovarysme, idée que par ailleurs il systématise quand il affirme que le bovarysme constitue une conception du monde commune à beaucoup d'entre nous. Tout d'abord concentrons-nous sur les personnages de la fresque historique qu'est *L'éducation sentimentale*.

Flaubert dans son roman règle des comptes avec le jeune homme romantique qu'il fut en le tournant en ridicule. Frédéric n'agit pas, il vit pour se souvenir, il n'aime pas, il rêve l'amour pour ensuite cultiver les regrets de ce qu'il n'a pas vécu. Hegel l'aurait qualifié de «Belle Ame». À propos de sa passion pour Mme Arnoux, de Gaultier fait remarquer avec pertinence: «Et c'est bien là, en effet de cette passion la seule et véritable fonction: servir de thème à des épîtres, meubler la mélancolie des promenades solitaires»²³. Frédéric tout comme Marie Arnoux sont des bovarystes, des êtres qui refusent la vie au nom d'un idéal désincarné car la réalisation du désir l'éteint et il ne reste que la cendre de celui-ci. Deslauriers, le camarade de jeunesse de Frédéric lui aussi sacrifiera la proie pour l'ombre. À la fin du roman les deux hommes se retrouvent, évoquent leur vie et se complaisent dans une nostalgie vaine, Flaubert impitoyable écrit: «Et ils résumèrent leur vie. Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir»²⁴. Par ailleurs De Gaultier va généraliser sa conception fétiche et chaque personnage secondaire du roman va être affecté d'un bovarysme spécifique. Il y aura les bovarystes de l'art, les bovarystes politiques, etc. Il nous semble que son intuition de départ s'affadit et devient ce système qui sert de «passe-partout») que dénonçait Lacan. La question que nous nous posons est de savoir si le bovarysme n'est qu'un romantisme exacerbé, une contemplation du monde qui se refuse à vouloir le transformer ou une pathologie. Le jeune Flaubert, encore romantique donne de lui un portrait qui évoque ces personnages idéalistes lorsqu'il écrit à Alfred De Poitevin: «Enfin, je crois avoir compris une chose, une grande chose, c'est que le bonheur pour les gens de notre race est dans l'idée et pas ailleurs»²⁵. Vivre pour l'idée, la déifier et ainsi perdre sa vie c'est ce que fit le Louis Lambert de Balzac, martyr de la pensée. La lecture de ce roman éveilla chez le jeune Gustave une émotion intense.

Le concept qu'a rendu célèbre De Gaultier a été souvent restreint au rang d'entité pathologique. Si la plupart des auteurs qui effectuèrent une lecture psychopathologique en firent une variété de l'hystérie, Lacan dans sa thèse de 1932 qui présente les écrits d'Aimée, une érotomane, le rattacha à la paranoïa. Jacques Le Rider rapproche Flaubert de Nietzsche et voit dans le Bovarysme une maladie de la volonté de puissance²⁶:

Inscrit dans cet écart entre l'imaginaire et le réel, le personnage bovaryque est tantôt tragique, tantôt comique, car il est impuissant à se concevoir tel qu'il est réellement, tout comme il est incapable de concevoir les phénomènes du monde extérieur tels qu'ils sont. Le sujet se crée un réel imaginaire. Ce pouvoir de se concevoir autre devient pathologique²⁷.

Nietzsche (que révérait De Gaultier) dans *Par-delà le bien et le mal* pose un diagnostic lucide sur Flaubert:

Les psychologues français [...] n'ont pas encore épuisé le plaisir amer et varié que leur donne la bêtise bourgeoise... Flaubert, par exemple, le brave bourgeois de Rouen, finit par ne plus rien voir, rien entendre ni goûter d'autre : c'était sa façon de se torturer lui-même avec un raffinement de cruauté²⁸.

Flaubert consacra donc toute sa vie, à railler la médiocrité, à démasquer la bêtise chez lui et chez les autres, bêtise qui prend souvent la forme du romantisme dont le bovarysme est un produit dégradé. À sa suite bien d'autres romanciers décrivent ce mal, cependant ils traitèrent leurs créatures avec plus de sympathie.

Nous voudrions donc pour conclure parler d'héroïnes de Julien Green et François Mauriac qui souffrent d'un «bovarysme irrémédiable». *Adrienne Mesurat* comme *Thérèse Desqueyroux* étouffent dans un univers sans horizon, entourées d'êtres médiocres et de choses laides. À la manière d'Emma elles fuient la réalité dans des rêveries vaines et en arrivent à se livrer à des actes criminels mais ce qui les en différencie c'est le mal qui les habite, ce qui sépare Flaubert de Mauriac, c'est que le premier décrit en réaliste un drame humain et que le second veut ramener une brebis égarée dans la maison du père. Julien Green, lui, a compris le drame d'Emma que résume sa phrase souvent répétée: «un livre est une fenêtre par laquelle on s'évade» Emma, Adrienne, Thérèse sont des révoltées dont la rébellion n'aboutit à rien si ce n'est à se détruire²⁹. Ce sont aussi des femmes victimes de l'ordre bourgeois et masculin que ne dénonçaient ni Flaubert, ni Green, ni Mauriac.

De Gaultier, comme Paul Bourget, lit Flaubert en psychologue mais il n'évite pas le danger d'en faire le support sur lequel repose sa conception du monde. Si nous suivons les idées que développe Milan Kundera dans *La Art du roman*, nous dirons que le Flaubert dont parle De Gaultier devient un écrivain: il «s'inscrit sur la carte spirituelle de son temps, de sa nation, sur celle de l'histoire des idées»³⁰; alors que toujours selon l'auteur tchèque «le romancier n'est le porte-parole de personne... il n'est pas même le porte-parole de ses propres idées »³¹.



1. Maupassant de Guy, in *Le Gaulois*, 6 avril 1881.
2. Palante Georges, *La Philosophie du Bovarysme*, Paris, édition du Sandre, 2005, p 53. Georges Palante sera immortalisé par Louis Guilloux dans son roman *Le sang noir* à travers le personnage de Cripure. Ce professeur de philosophie dans un lycée est la risée de ses élèves, et il est la bête noire des notables locaux, complices de la barbarie sanguinaire qu'était la première guerre mondiale. Cripure tout comme Palante se donnera la mort.
3. Gaultier de Jules, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, éditions du Sandre, 2008, p. 38.
4. Gaultier de Jules, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, p. 64.
5. Flaubert Gustave, *Mémoires d'un fou*, Paris, librairie, 2006, p. 33.
6. Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 344.
7. Gaultier de Jules, *Le Bovarysme*, op.cit, p. 65.
8. Duchet Claude, *Romans et objets...l'exemple de «Madame Bovary»* in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 16.
9. Brix Michel, *Le Bovarysme, de Balzac à Flaubert in Gaultier de*, op.cit, p. 348.
10. Pontalis J-B, *La Maladie de Flaubert in Après Freud*, Paris, Gallimard, 1968, p. 293.
11. Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Folio-Gallimard, 2001, p. 116.
12. Il est de bon ton de dire qu'aujourd'hui Emma passerait des heures à chercher l'âme sœur sur les sites de rencontres que propose internet.
13. Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Folio-Gallimard, 2001, p. 232.
14. *Ibid.*, 2001, p. 371.
15. Robert Marthe, *En haine du roman*, Paris, Balland, 1982, p. 99.
16. Jacques Lacan dans sa thèse soutenue en 1932 parla élogieusement de De Gaultier en faisant référence à lui pour parler de sa patiente Aimée, elle-aussi bovaryste. En revanche, en 1955 lors d'une séance de son séminaire il compara sur un ton polémique le système paranoïaque du Président Schreber avec celui de De Gaultier: «Il est aussi cohérent que bien des systèmes philosophiques de notre temps, où nous voyons perpétuellement un monsieur se piquer tout d'un coup, au détour d'un chemin, d'une tarentule qui lui fait apercevoir le

- bovarysme et la durée comme une clef du monde, et reconstruire le monde entier autour de cette notion sans qu'on sache pourquoi c'est celle-là qu'il a été ramasser», *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, 1981, p. 66-67. Georges Palante après sa rupture avec De Gaultier lui adressera le même reproche.
17. Cournut Jean, *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*, Paris, PUF, 2006.
 18. Baudelaire Charles, *Madame Bovary par Gustave Flaubert* in *Curiosités esthétiques, L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 647.
 19. Castel Pierre-Henri, *La Querelle de l'hystérie*, Paris, PUF, 1998, p. 254.
 20. Edelman Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérie*, Paris, La découverte, 2003, p. 96.
 21. Carroy-Thirard Jacqueline, *Hystérie, théâtre, littérature au dix neuvième siècle*, psychanalyse à l'université, mars 1982, p. 313.
 22. Baudelaire Charles, *Fusées, Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1975, p. 668.
 23. Gaultier de Jules, *Le Bovarysme*, op.cit, p. 53.
 24. Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965, p. 457.
 25. Gaultier de Jules, *op.cit*, p. 28.
 26. Il serait possible de parler de pathologie de l'élan vital à la suite de Bergson.
 27. Le Rider Jacques, *Nietzsche et Flaubert* in Gaultier de Jules, *Le Bovarysme*, op.cit, p. 278.
 28. Nietzsche Friedrich, *Par-delà le bien et le mal, Œuvres 2*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 666-667.
 29. Pour certains auteurs le révolté tel le Gilles de Drieu La Rochelle est habité par une rancœur stérile qui ne mène qu'à la destruction tandis que le révolutionnaire, héros de *L'espoir* engagé dans la même guerre civile espagnole transcende sa révolte première, est solidaire des hommes et se bat pour mettre fin à leur aliénation.
 30. Kundera Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 180.
 31. Kundera Milan, *op. cit.*, p. 192.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΛΟΥΜΙΣΤΑΚΗ*

Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΤΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ Ν. ΕΠΙΣΚΟΠΟΠΟΥΛΟΥ

Δυο χώρες, δυο γλώσσες, δυο ταυτότητες, δυο κυρίως λογοτεχνικά είδη χαρακτηρίζουν το έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου. Στην Ελλάδα, ασχολείται με τις σύντομες μορφές, όπως το διήγημα και την ποιητική πρόζα, για να εισάγει και να αντιπαρατάξει στην ηθογραφική λογοτεχνία το πνεύμα και τη φινέτσα της αισθητικής ευρωπαϊών συγγραφέων. Μέσα από τα *Τρελλά διηγήματα* (1895) και *Τα Διηγήματα του δειλινού* (1899), γραμμένα σε λόγο περίτεχνης επεξεργασίας, αντικατοπτρίζεται το ύφος του fin du siècle, της παρακμής με πινελιές και νότες από τον αισθητισμό και το φανταστικό στοιχείο. Κάτοικος Γαλλίας από το 1902, ο Επισκοπόπουλος παραχωρεί τη θέση του στον Nicolas Ségur, τον συγγραφέα των κριτικών και μελετών στα γαλλικά περιοδικά της εποχής¹, των γαλλόφωνων μυθιστορημάτων τα οποία γνωρίζουν αξιοσημείωτη επιτυχία στο γαλλικό κοινό, και φέρουν τη σφραγίδα της ελληνικότητας μέσω του μύθου, της ιστορίας, της φιλοσοφίας και του ξεχωριστού γεωγραφικού ανάγλυφου του τόπου καταγωγής.

Ακούραστος βιβλιοφάγος και εξαιρετικός γνώστης της γαλλικής και της ιταλικής γλώσσας, ο Επισκοπόπουλος ανακαλύπτει την ευρωπαϊκή λογοτεχνία από το πρωτότυπο· μεταφράζει την ποιητική πρόζα του Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire) στα 1895, διαβάζει ξένες κριτικές, εμπνέεται από τον αισθητισμό του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούτσιο (Gabriele D'Annunzio) και από τις ασυνήθιστες ιστορίες του Έντγκαρ Άλλαν Πόε (Edgar Allan Poe). Από τη μια μεριά, αντιμετωπίζει το σαρκασμό, την πολεμική και την αρνητική κριτική, τόσο για την προσωπικότητά του όσο για το ευρωπαϊκό πνεύμα που πηγάζει από το έργο του. Από την άλλη, εκτός από τις κοσμοπολίτικες αναφορές εισάγει νέα στοιχεία: η μετάβαση από το μυθικό και το θαυμαστό στο φανταστικό των παθολογικών καταστάσεων των ηρώων του Πόε ή του *Horla* του Γκυ ντε Μωπασσάν (Guy de Maupassant), επίσης η κυριαρχία του λυρικού μονόλογου, η προτίμηση στη στοιχειώδη πλοκή ίσως ανύπαρκτη μερικές φορές, η επιμονή στην έκσταση των αισθήσεων, η κλιμάκωση της επιθυμίας, και η εμπλοκή των άλλων τεχνών.

Ο κόσμος των *Τρελών διηγημάτων* αποδίδεται με κομψό και λεπτεπίλεπτο τρόπο δίνοντας έμφαση στον ήχο, στη μυρωδιά και στο χρώμα, και αγγίζοντας αυτό το αόρατο πέπλο που καλύπτει τα πρόσωπα, τα πράγματα, τη φύση και τον εσωτερικό κόσμο. Ποιητική γραφή, πληθωρική έκφραση της καθαρεύουσας και πλουμιστός λόγος συναντώνται σε ένα κοινό τόπο στα περισσότερα διηγήματα: τη στιγμή του δειλινού

* Καθηγήτρια Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, τιτούχος του Διδακτορικού Ανώτατων Ευρωπαϊκών Σπουδών (Δ.Α.Ε.Σ) του Α.Π.Θ, μεταδιδακτορική ερευνήτρια και επιστημονική συνεργάτης του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Το επιστημονικό της ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη θεωρία και κυρίως στην ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Έχει γράψει άρθρα για το φανταστικό, την παραλογοτεχνία και τους Έλληνες γαλλόφωνους συγγραφείς.

υπό το πρίσμα της νεύρωσης που τυραννά τον αφηγητή. Ο Επισκοπόπουλος πειραματίζεται με τα λογοτεχνικά ρεύματα που επικρατούν στην Ευρώπη, και ταλαντεύεται ανάμεσα στην αναζήτηση για το ωραίο και το ιδανικό που προβάλλει ο αισθητισμός – από τον πρόλογο του μυθιστορήματος του Τεοφίλ Γκωτιέ (Théophile Gautier) *Mademoiselle de Maupin* (1835) ως το προοίμιο του έργου του Όσκαρ Ουάιλντ (Oscar Wilde) *The Picture of Dorian Grey* (1890) –, και στην αποτύπωση της τρελής φαντασίας και του ασυνήθιστου τρόμου του Βιλιέ Ντε Λιλ Αντάμ (Villiers de L'Isle Adam).

1. Από την ιμπρεσιονιστική ζωγραφική στη μουσική του Μπετόβεν

Στην Ευρώπη των τελών του 19ου αιώνα κυριαρχεί ο συγκερασμός κάθε μορφής τέχνης: οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι εμπνέουν την ιμπρεσιονιστική γραφή, το παράδοξο του φανταστικού διηγήματος εκφράζεται στους πίνακες με τίτλο *Ο Εφιάλης* του Χένριχ Φούσλι (Heinrich Füssli), στη μουσική της *Φανταστικής Συμφωνίας* (*La Symphonie Fantastique*) του Λούι-Έκτορ Μπερλιόζ (Louis-Hector Berlioz)· το ίδιο συμβαίνει με το παρακμιακό και το συμβολισμό από τη *Σαλώμη* του Γκιουστάβ Μορώ (Gustave Moreau) ως τη *Σαλώμη* του Ουάιλντ. Η αναζήτηση του ωραίου, η τέχνη για την τέχνη, το εκλεπτυσμένο ύφος, οι εκλεκτές συγκινήσεις αποτελούν τις θεμελιώδεις δομές της ευρωπαϊκής τέχνης. Το 1872 στη Γαλλία ο Κλωντ Μονέ (Claude Monet) παρουσιάζει τον πίνακα με τον τίτλο *Εντύπωση, ανατέλλων ήλιος* (*Impression, soleil levant*) ο οποίος θα εγκαινιάσει την περίοδο της ιμπρεσιονιστικής τέχνης αγγίζοντας τη λογοτεχνία και τη μουσική–μοτίβο που θα φιγουράρει σταθερά στον Επισκοπόπουλο. Ο ιμπρεσιονισμός φαίνεται να λειτουργεί σε δυο βασικά επίπεδα στα *Διηγήματα του δειλινού*. Σε πρώτο επίπεδο, οι τεχνικές της ζωγραφικής μετουσιώνονται σε τρόπο γραφής: τα παιχνίδια με το φως, την απεικόνιση της στιγμιαίας εντύπωσης, την καταγραφή του εφήμερου, την απόδοση της μεταμόρφωσης του τοπίου με διαφορετικές αποχρώσεις κάθε φορά. Απόσπασμα από *Τα Διηγήματα του δειλινού* δείχνουν να περιγράφουν εικόνες που ζωγράφισε ο Μονέ την περίοδο που βρισκόταν στην πόλη Ρουέν και αποτύπωνε τον καθεδρικό ναό της σε κάθε ώρα της ημέρας:

Ναι, όλαι αι εντυπώσεις αι φευγαλέαι εφαινότο ως να εισήρχοντο θριαμβευτικά δια των θυρών τας οποίας ήνοιγεν η παρουσία σου εις την ψυχήν μου, και εκείνο το οποίον έβλεπα βαθύτερον και μου έκαμνε τώρα εντύπωσιν μεγαλειτέραν ήσαν αι κινήσεις, όλον εκείνο το δάσος των κινουμένων μορφών και αι στάσεις των δένδρων και το σχήμα της εκκλησίας της εγειρομένης ως μια διαμαρτύρησις λευκή μέσα εις τα πράσινα των φύλλων και τα μελανά των ενδυμάτων. [...]

Ω! ήσαν στιγμαί απολαύσεως, στιγμαί από εκείνας, αι οποιαί σβύνονται πάντοτε παραπολύ ταχέως, των οποίων δεν δύναται κανείς να υπολογίση καν την διάρκειαν, και αι οποιαί φεύγουν αφήνουσαι μίαν σύγχυσιν χρωμάτων και αρμονιών και σχημάτων κάτι τι ιδοθέν εις όνειρον το οποίον ύστερα ενούται με τον μέγαν χορόν των κλαιουσών αναμνήσεων όταν η ψυχή βυθίζεται εις την δυστυχίαν.

Και ενθυμείσαι προπάντων – εγώ θα ενθυμούμαι πάντοτε – πως ο ήλιος έλαμπε επάνω εις την λευκήν εκείνην εκκλησίαν;²

Δηλώνεται η διαδρομή της ανάμνησης και η λειτουργία της μνήμης μέσα από εικόνες αφηρημένες, από κινήσεις παρόμοιες με αυτές των μπαλαρίνων του Έντγκαρ Ντεγκά (Edgar Degas), από ακανόνιστες αποτυπώσεις και φευγαλέα συναισθήματα. Αυτή η διαδρομή πραγματώνεται μέσα στο χώρο, εσωτερικό (η ψυχή, ο νους) και εξωτερικό (η κίνηση, η φύση, η εκκλησία), και στο χρόνο (η στιγμιαία εντύπωση, η περιορισμένη διάρκεια). Συγχρόνως όμως ορίζεται και η σύσταση του ιμπρεσιονιστικού πίνακα: η άπιαστη εντύπωση, η αρμονική σύνθεση των χρωμάτων και των σχημάτων, η παρουσία-απουσία του ήλιου που μεταμορφώνει διαρκώς την ίδια φιγούρα. Η πινελιά μετατρέπεται σε λέξη, και το αποτέλεσμα συγκλίνει στην ύπαρξη της ορατής ή

φανταστικής διαδοχής εικόνων. Η μπρεσσιονιστική γραφή αποδίδεται μέσα από τοπία που λούζονται από τις ακτίνες του ήλιου, και περιγράφονται με μικρές, κοφτές πινελιές. Η ανάμνηση φαίνεται να συγγέεται με την αίσθηση που αφήνει και το όνειρο, δηλαδή το ακαθόριστο, το μπερδεμένο, το ακανόνιστο, το παραμορφωμένο, το θολό. Οι ίδιες αισθήσεις που δημιουργούνται βλέποντας πίνακες μπρεσσιονιστικής τεχνικής, όπως αυτοί των Ουίλλιαμ Τέρνερ (J. M. William Turner), Τζέιμς Ουίστλερ (James A. Whistler) και Μονέ, οι οποίοι θα αποτυπώσουν τη δύση του ήλιου με ξεχωριστό τρόπο. Οι σκοτεινές αναπαραστάσεις δεν προτιμούνται, η φύση βρίσκεται σε μια αέναη μετάλλαξη, και το φως κυριαρχεί με ιδανικό τρόπο. Για παράδειγμα, «η λευκή εκείνη εκκλησία» θα μπορούσε να παραπέμπει στον πίνακα του Μονέ *Η Πόρτα και ο πύργος του Σεν-Ρομέν*, ήλιος όπου απεικονίζεται ο καθεδρικός ναός της Ρουέν και μάλιστα όταν ο ήλιος του μεσημεριού φωτίζει τις λευκές αποχρώσεις του ναού – χωρίς να είναι βέβαιο ότι ο Επισκοπόπουλος γνώριζε το έργο αυτό. Τη χρονιά που συγκεντρώνονται τα διηγήματα του Επισκοπόπουλου στη συλλογή *Τα Διηγήματα του δειλινού*, ο Μονέ εγκαινιάζει την έναρξη της μεγάλης συλλογής με τις Νυμφέες ενώ διαμένει στην κατοικία του στο Giverny κοντά στο Παρίσι. Διαφαίνεται αυτή η σύγχυση της χρωματικής παλέτας σε αρμονική συνάρτηση με τις φωτοσκιάσεις, όπου οι κλαίουσες αναμνήσεις του Επισκοπόπουλου θα αποτελέσουν το κοινό μοτίβο με τις κλαίουσες τιές του Μονέ.

Σε δεύτερο επίπεδο, η ζωγραφική λειτουργεί στα εν λόγω διηγήματα ως διακοσμητικό πλαίσιο της αφήγησης σύμφωνα με τις περιγραφές που ακολουθούνται και περιβάλλουν τους ήρωες. Ο Επισκοπόπουλος επιλέγει, όχι ίσως τυχαία, την ώρα του δειλινού και του λυκόφωτος ως κεντρικό χρονικό άξονα της αφήγησής του, και ως μια από τις τελευταίες επιρροές του ρομαντισμού και της ποίησης του Μπωντλαίρ. Όταν περιγράφει τη μέρα που αργοσβήνει σε ποικίλους χρωματικούς τόνους που «πεθαίνουν χωρίς δισταγμό», και δημιουργείται ατμόσφαιρα απαισιοδοξίας και νοσταλγίας χωρίς να απέχει από τις μεταφυσικές αναζητήσεις, τότε το άμεσο διακείμενο φέρνει στο νου τα *Άνθη του κακού* του Γάλλου συγγραφέα. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τα διηγήματα ξεχωρίζει η άποψη ότι ο φρέσκος ήλιος της αυγής που χαρίζει ονειρική και εορταστική όψη στο σύμπαν παραχωρεί αμαχητί τη θέση του στην κατάμαυρη νύχτα αφήνοντας να αναδυθούν το ρίγος, ο φόβος, η μυρωδιά του τάφου³, έτσι ώστε η ύπαρξη να τυραννιέται από την εμμονή του θανάτου. Ο Μπωντλαίρ γράφει δυο ποιήματα με τον τίτλο «Το λυκόφως της βραδιάς» («Le Crépuscule du soir») το ένα ανήκει στη συλλογή *Τα Άνθη του κακού* και το άλλο στα *Μικρά ποιήματα σε πρόζα (Petits poèmes en prose)* γραμμένα την περίοδο 1855-1864). Ο Γάλλος ποιητής τοποθετεί τη νοσηρότητα και τους προσωπικούς δαίμονες στο αστικό τοπίο, όπως τους εικονογράφησε ο Φρανσίσκο Γκόγια (Francisco Goya). Στο ποίημα σε πρόζα εντοπίζεται η έμπνευση για τον τίτλο της συλλογής *Τρελλά διηγήματα*: «Το λυκόφως εξιτάρει τους τρελλούς»⁴, αλλά και το μοτίβο του λυκόφωτος που επανέρχεται ως πλαίσιο και συστατικό σκιαγραφώντας το φως και τα χρώματα του ηλιοβασιλέματος⁵. «Ο θρήνος του δειλινού» των *Διηγημάτων του δειλινού* ξεκινά με την αντίστοιχη εικόνα της δύσης που παραπέμπει στον Μπωντλαίρ:

[...] τώρα που στον ουρανό τα χρώματα πεθαίνουν δειλά, τώρα που της δύσεως το ιόχρουν, το μαραμένο, το αγνό, περνά ένα επίδεσμο βαλσαμωμένο στην κούρασι των ματιών μου – τώρα μου έρχεται η όρεξι ν' αφήσω, ν' απολύσω ελεύθερα στο λυκόφως τα φαντάσματα, τα οποία έπνιξεν η ζωή και τα οποία κοιμώνται πάντα μέσα μου ένα ύπνο μαγευμένο. [...]

[...] μέσα στην τριανταφυλλένια δακρυοπλημμύρα του ουρανού και κλαίει το τέλος μιας ημέρας [...].

[...] και ξεθάφτει ένα-ένα τα χρόνια τα περασμένα που κλαίνε μέσα μου σαν χίλιες καμπάνες, και τα σέρνει έξω και τα φωτίζει με την φριχτή ωραιότητα, τη νεκρή, της

δύσεως. Και φωτίζεται μέσα μου όλη του παρελθόντος μου η ομίχλη, γεμάτη από αποθυμίας και από θάμβωμα.⁶

Εκτός από τις παρόμοιες αποχρώσεις του ορίζοντα κατά τη δύση φαίνεται ξεκάθαρα η συσχέτιση με το θρήνο, την ανάκληση αναμνήσεων, τη μελαγχολία, το ρεμβασμό και το θάνατο. Η ώρα αυτή χρησιμοποιείται από τον Στεφάν Μαλλαρμέ (Stéphane Mallarmé) στο *Απομεσήμερο ενός φαύνου* (*L'après-midi d'un faune*, 1876), έργο που θα αξιοποιήσει ο Κλωντ Ντεμπυσσύ (Claude Debussy) για να συνθέσει τις διαδοχικές εντυπώσεις του στο *Πρελούδιο το απομεσήμερο ενός φαύνου* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894). Ο Επισκοπόπουλος εισάγει επίσης αυτή τη στιγμή της ημέρας με σκοπό να την παρουσιάσει σε δεύτερο πλάνο στην ιστορία του ή να την συνδέσει κατ' αναλογία με το θέμα του ή τον ήρωά του. Στο διήγημα «Ο θρήνος του δειλινού» οι νεανικοί έρωτες συνδέονται με την ανατολή ενώ το τέλος της «σκοτεινής ζωής» με τη δύση όταν τα χρώματα «πεθαίνουν». Η ζεύξη ανάμεσα στο χρόνο (φως, χρώμα) και στον τόπο (ήχοι, αναμνήσεις, αισθήσεις), δηλαδή η φάση του ηλιοβασιλέματος στον ορίζοντα, συμπίπτουν, συναντώνται με ερωτική διάθεση: μου έδειξε τον ήλιον όστις πλησίαζε και ηνούτο εις ένα πύρινον φίλημα με την θάλασσαν⁷.

Η ώρα του δειλινού από την εποχή του ρομαντισμού διευκολύνει το πέρασμα στη βαθιά νοερή σκέψη της ύπαρξης. Το τέλος της ημέρας θυμίζει καθημερινά το τέλος της ζωής. Ο Επισκοπόπουλος περιγράφει αυτή την ώρα με τα πιο έντονα χρώματα γεμάτα συμβολισμούς, τα οποία μεταμορφώνουν τις συνηθισμένες εικόνες, όπως θα έκανε και ένας μπρεσσιονιστής ζωγράφος αποτυπώνοντας το ίδιο τοπίο σε διαφορετικές ώρες της ημέρας. Γράφει στην «Αιώνια γυνή» των *Τρελλών διηγημάτων*:

Κατά την ώρα εκείνη του θανάτου της ημέρας, υπό τον ουρανόν τον πλήρη ηλεκτρισμού και υγρότητας, τον βαρύν, τον όζοντα καταιγίδος, με την κύκλω ερμιάν και νέκρωσιν υπό το σκοτεινόν το πένθιμον φως της χειμερινής δειλης, το βουνόν ελάμβανεν όπιν παράξενον, εφάινετο ως φανταστικόν θηρίον υπερμέγεθες [...] Αίφνης ο δύων ήλιος απέστειλε τελευταίας ακτίνας ερυθράς [...].⁸

Σε παρόμοιο τόνο γράφει «Στο θάνατο» της ίδιας συλλογής για τη μεγάλη πυρά του ουρανού επηρεάζοντας τις αισθήσεις και τους νόμους της φύσης όπως η βαρύτητα. Ο Αλφρέντ ντε Μυσσέ (Alfred de Musset) στο ποίημα «Βενετία» μιλά για την κόκκινη Βενετία (Dans Venise la rouge), και το ίδιο πορφυρό χρώμα σε μεταφορά της φωτιάς επαναλαμβάνεται στο «Από την αγάπη στο θάνατο» :

Η δύσις ήτο απείρως ήρεμος. Πορφύραι και τέφραι εστάλαζον δάκρυα γλυκίτητος από τον ουρανόν και των θνητών τα βλέμματα και των θνητών αι ψυχαίς εθωπεύοντο ως μίαν αόρατον και περωτήν χείρα μελαγχολίας και γλυκύτητος. Η Ακρόπολις, μετά το ημερήσιον φίλημα του διαπύρου ηλίου, εσβήνετο τώρα και έμενε νεκρόν ερείπιον δόξης και θλίψεως⁹.

Παρόμοια εικόνα θα αποδώσει πιο ύστερα ο Μονέ στον πίνακα *Λυκόφως στη Βενετία* το 1908, συνδυάζοντας το τέλος της ημέρας με φωτιά που θα αφήσει στάχτες, για να ξαναγεννηθεί η μέρα. Η ηρεμία και η γαλήνη δε χαρακτηρίζουν πάντα το τοπίο του δειλινού. Στο περίφημο «Ut dièse mineur», το δειλινό αποπνέει αγριότητα, ψυχρότητα παρά τα ζεστά χρώματα αναγγέλλοντας το τραγικό τέλος της Μύρρας από τον αφηγητή:

Ωσεί εν φανταματοσκοπίω ανελίσσοντο τώρα προ των οφθαλμών μου τοπία ήρεμα και πένθιμα, δύσεις ηλίου πλήρεις πορτοκαλιοχρόου και ιώδους και κροκοειδούς κιτρίνου, με νέφη τραγικώς ερυθρά και τελευταίας ακτίνας ηλίου εσβεσμένας και παγεράς· και ανατολαί σελήνης εξέρυθροι ως αιματώδεις και οπτασίαι ποταμών σιγαλώς κυλιόντων τα πράσινα, τα θολά νερά των, στιλπνά και γοργά ως σώματα όφεων μελανωπών.

Και ως ατμόσφαιρα των εικόνων, προσέβαλλε την όσφρησιν παραδόξως απόπνοια βανίλλης ξεθυμασμένης και ίου και ροδοδένδρου και μύρρας, όλην επικρατουμένην υπό αορίστου αναθυμιάσεως βενζόης και λιβάνου νεκρωσίμου¹⁰.

Η σκηνή αποτελεί προοικονομία της τραγικής λύσης, αλλά και απόδειξη του αντίκτυπου της γαλλικής αισθητικής. Η εναλλαγή των αισθήσεων, η επιλογή της χρωματικής παλέτας παραπέμπουν άμεσα στην ιμπρεσιονιστική τεχνική όπου τα βασικά χρώματα δεν παίζουν τον πρωταρχικό ρόλο αφού δίνεται η προσοχή στα συμπληρωματικά χρώματα και στις αποχρώσεις τους. Αντίστοιχης χρωματικής αισθητικής εργαλεία δηλώνονται στην οικία του Des Esseintes, τον ήρωα του *Ανάποδα* (*À rebours*, 1884) του Ζ.-Κ. Ουσμάν (J.-K. Huysmans), με ιδιαίτερη προτίμηση στο κόκκινο, το πορτοκαλί και το κίτρινο¹¹, ο οποίος αντιλαμβάνεται τη ζωή σαν έργο τέχνης. Συνδυασμοί που ολοκληρώνουν τη συναίσθηση με την εμπλοκή της όσφρησης. Από τα αρώματα ξεχωρίζει αυτό που έχει το ίδιο όνομα με την πρωταγωνίστρια: μύρα και Μύρα. Η γυναικεία παρουσία ταυτίζεται με την όσφρηση, όπως πολύ νωρίτερα είχε παραθέσει ο Μπωντλαίρ στο «Εξωτικό μύρο» («Le parfum exotique»): αποκτά αέρινη υπόσταση, εξατμίζεται και συμπυκνώνεται, μεταφέρει στη μητρική σχέση¹². Πλημμύρα ονείρων, μελαγχολικές αναμνήσεις, φευγαλέες εντυπώσεις, εναλλασσόμενοι τόνοι αποπνέουν την ώρα του δειλινού οι πίνακες των Μονέ (*Ακονόπετρα σε ηλιοβασίλεμα*, 1888, *Creuse, Ηλιοβασίλεμα*, 1889, *Ηλιοβασίλεμα επί του Σηκουάνα στο Λαβακούρτ*, 1880), Τέρνερ (*Ηλιοβασίλεμα πάνω στη λίμνη*, 1840, *Η παραλία του Καλαί, σε άμπωτη*, 1830) και Ουίστλερ (*Λίμνη στη Βενετία. Νυχτερινό σε μπλέ και ασημί*, 1880, *Ηλιοβασίλεμα στο Σκάρλετ*, 1830), οι οποίοι «αφηγούνται» ένα θέμα με παρόμοιες εκφάνσεις.

Για τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, όπως και για τον Επισκοπόπουλο, το χρώμα αποτελεί το πραγματικό μέσο έκφρασης μέσω της αντίθεσης φωτεινού και σκοτεινού, καταργώντας τους γκριζούς τόνους. Ένα ρομαντικό θέμα, το δειλινό, εξελίσσεται μέσα στον αιώνα και επικρατεί σε κάθε καλλιτεχνική έκφραση: βασιζόμενος στους πίνακες του Ουίστλερ, ο Α. Τσ. Σουίνμπερν (Algernon Charles Swinburne) αναπαράγει τη θλίψη του κόκκινου ηλιοβασιλέματος (*and sunset is red*¹³), και του αφιερώνει το ποίημά του «Before the Mirror» (Verses written under a picture). Κοινή αντίληψη, κοινός τόπος στην ευρωπαϊκή σκέψη είναι η συσχέτιση του ηλιοβασιλέματος με συναισθήματα που δηλώνουν τον πόνο και την απαισιοδοξία. Ο Πωλ Βερλέν (Paul Verlaine) συγκεντρώνει όλες αυτές τις εκφάνσεις του φαινομένου στο ποίημα «Ηλιοβασιλέματα» («Soleils couchants») της συλλογής *Θλιμμένα τοπία* (*Paysages tristes*): μελαγχολία, όνειρο και προσωπικά φαντάσματα¹⁴.

Ο Επισκοπόπουλος ταλαντεύεται μεταξύ της εικόνας (ηλιοβασίλεμα) και του ήχου (μουσικά κομμάτια): τα διηγήματά του μοιάζουν περισσότερο με έργα ζωγραφικής, επειδή απλά υπάρχουν και δεν υπηρετούν την τάση για παρουσίαση ολοκληρωμένων χαρακτήρων, δομημένων πορτραίτων, μετάδοση ιδεών. Πρόκειται μάλλον για αισθητική «εμπειρία» και λιγότερο για ψυχογραφική ανάλυση των προσώπων, τα οποία φαίνονται μονοδιάστατα χωρίς ποικιλία και εξέλιξη. Η περιγραφή του χώρου ή της φύσης αναφέρεται σε κάτι που απέχει από τη ρεαλιστική αναπαράσταση των πραγμάτων αλλά προσεγγίζει το εσωτερικό σύμπαν μέσα από τη γλώσσα του αφηρημένου, του στιγμιαίου, του εφήμερου, του αποσπασματικού, του μη εμφανώς διακριτού. Η συνεχής αναζήτηση του ωραίου και του ιδανικού αποδεικνύεται θλιβερή και μελαγχολική. Ο Ουάιλντ δηλώνει ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να δημιουργεί όμορφα πράγματα («The artist is the creator of beautiful things») και μέσα από το πρόσωπο του Ντόριαν Γκρέυ θίγει το ζεύγος αισθητική και ηθική υπερτονίζοντας τη φυσική παρακμή που προέρχεται από το πέρασμα του χρόνου.

Τα διηγήματα του Επισκοπόπουλου αποτελούν ένα μωσαϊκό. Οι τόνοι της κλασικής μουσικής πλαισιώνουν, κατευθύνουν και επηρεάζουν τους ήρωες και την

έκβαση της ιστορίας όπως στο «*Ut dièse mineur*» σκανδαλιστικό για το 1893. Ο ρυθμός που κλιμακώνεται διαδοχικά αντιστοιχεί στην εξέλιξη των ακραίων αισθημάτων του αφηγητή και στην ύστατη πράξη. Ο οξύς ήχος του *Ut dièse mineur* του Μπετόβεν αναγγέλλει την άφιξη της καταγίδας, δημιουργεί μελαγχολική ατμόσφαιρα και επηρεάζει την ψυχολογία του αφηγητή, γνώστη της μουσικής τέχνης. Η Μύρρα παίζει αυτή τη μουσική που ευνοεί την ονειροπόληση. Η μουσική μεταμορφώνεται σε εικόνα αιματηρών αποχρώσεων και αποστροφή εναντίον της αθώας Μύρρας. Ο ήρωας ταυτίζεται με τη μουσική του Μπετόβεν, επειδή υιοθετεί την πυρετώδη ανησυχία, το παράπονο και την πικρή έκρηξη που αισθανόταν ο συνθέτης εξαιτίας της περιφρόνησης από το αγαπημένο πρόσωπο. Το *Ut dièse mineur* αντιπροσωπεύει ένα ύμνο του μίσους και της αγανάκτησης προς τη γυναίκα που αρνείται την αγάπη ενός άνδρα. Η Μύρρα (μοίρα) προκαλεί τη μοίρα της αφού αυτή η ίδια παίζει τη μοιραία μουσική προκαλώντας τα πάθη και την αλλαγή της πραγματικότητας:

Τα πλήκτρα έφριτταν τώρα υπό την γοργήν, την ταραγμένην περιοδείαν των δακτύλων, και ανέδιδον ήχους κλιματοειδείς, συνηνωμένους σχεδόν, ταχυστάτους, τελευτώντας, σβεννυμένους εις μικράν παράτασιν απότομον. Ήσαν δάκρυα, δάκρυα φλογερά, απολήγοντα εις σπασμόν, δάκρυα εγκαταλείψεως, δάκρυα λύσεως, συνοδευόμενα υπό κραυγών απελπισίας, υπό φωνών εξεγέρσεως· παραφροσύνη ολόκληρος μανίας, κατάρραι εξεμούμεναι από στόματος ψυχορραγούντος, φωναί διαμαρτυρίας υπερτάτης, συντριβόμεναι εις βαρείας μελωδίας θορυβώδεις¹⁵.

2. Περί ποιητικών μεταφορών ή η «θεωρία» της αναλογίας

Η επαφή με το έργο του Μπωντλαίρ και τα διηγήματα του Πόε θα δώσει στον Έλληνα συγγραφέα νέα διάσταση στη γραφή και στη μελωδία του ποιητικού λόγου. Ο Πόε χρησιμοποιεί τη μεταφορά από ένα πεδίο νοηματικό σε κάποιο άλλο συμβολικό, τη συσχέτιση ή την αναλογία απομονώνοντας ένα στοιχείο από το όλο, για να φέρει κοντά κόσμους που φαινομενικά είναι αταίριαστοι ή μπορούν να προσεγγιστούν χάρει σε μια ομοιότητά τους. Για παράδειγμα, στο διήγημα «Ο Οίκος των Ωσερ» (1839), ο Ρόδερικ Ωσερ ζωγραφίζει πίνακες που θυμίζουν τις ονειροπαρσίες του Φούσλι, και συμπίπτουν με την ψυχολογική του πορεία στη συνέχεια· ο αφηγητής διαβάζει το βιβλίο *Mad Trist* του Launcelot Canning και διαπιστώνεται η σύγκλιση της ιστορίας του βιβλίου με την πραγματικότητα των δρώμενων στο αρχοντικό των Ωσερ. Στη «Βερενίκη» (1835) ο αφηγητής αναρωτιέται αν είναι η φαντασία του που βρίσκεται σε κατάσταση υπερδιέγερσης, ή η ομιχλώδης ατμόσφαιρα ή ο αμφίβολος φωτισμός του λυκόφωτος που επικρατεί στο δωμάτιο, τα οποία του αφήνουν τυραννικά την αίσθηση του ρίγους και του αμφίβολου. Το *μεταφέρειν* εμπλουτίζει τον ψυχισμό των ηρώων και την ποιότητα της γραφής σε εικόνες και ύφος.

Η ιδέα της αναλογίας εμφανίζεται στο λογοτεχνικό κείμενο το 19ο αιώνα στη Γαλλία. Ήδη από το 1822 ο Σαρλ Φουριέ (Charles Fourier) είχε εκδόσει τη *Θεωρία της Παγκόσμιας Ενότητας* (*Théorie de l'Unité Universelle*), για να στηρίξει τις απόψεις του περί αναλογίας και σύνδεσης στις περιγραφές. Ο Μπωντλαίρ στο άρθρό του για τον Ρίτσαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner) και στο ποίημα «Correspondances» ξεπερνά τη συνηθισμένη μεταφορά και παράγει νέους συμβολισμούς μέσω αντιθετικών ισοτοπιών (φύση vs ναός, υλικός κόσμος vs πνευματικός κόσμος υπό την επιρροή του Emmanuel Swedenborg) και συναισθήσεων· στοχεύει να αποδείξει λοιπόν ότι οι ήχοι, τα χρώματα, τα αρώματα, οι φόρμες μπορούν να εκφράσουν ιδέες (*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*)· ανακαλύπτει ότι ένα είδος λόγου δημιουργείται ανάμεσα στα πράγματα που θεωρούνται άψυχα ή βουβά, όπως η *γλώσσα των βουβών λουλουδιών και πραγμάτων* (*Le langage des fleurs et des choses muettes!*). Επίσης, ο Α. Τσ. Σουίνμπερν στο «*Hesperia*» συγχωνεύει τις αισθήσεις μέσα στους στίχους του *a perfume of songs and of memories* και *the voice as an odour* προσθέτοντας την όσφρηση στην

ακουστική, και την ακοή με τη σειρά της στην όσφρηση. Έτσι, εμπλουτίζονται οι συνηθισμένες εικόνες και τα γνωστά λογοτεχνικά μοτίβα με πρωτότυπες συνθέσεις και μίξεις. Στο ίδιο περίπου πνεύμα, το 1871 ο Αρτούρ Ρεμπώ (Arthur Rimbaud) γράφει το ποίημα «Φωνήεντα» («Voyelles») χρωματίζοντας τους ήχους και αποδίδοντας ένα χρώμα σε κάθε φωνήεν.

Ο Επισκοπόπουλος ακολουθεί παρόμοιες τεχνικές. Στο «Ut dièse mineur», η οξεία συγχορδία και η μουσική καταιγίδα της σονάτας συμπιέτουν με τις απότομες και νευρικές εξάρσεις του πρωταγωνιστή. Ο συμβολισμός που συνδέει τη δύση του ήλιου ταυτίζεται με την ψυχική κατάσταση του ήρωα. «Στο θάνατο», η πυρά του ουρανού μεταφέρεται σε μια άγρια ροδωνιά με άνθη αιμοστάζοντα¹⁶. Δεν αποδοκιμάζεται η ιδέα μιας άλλης γλώσσας μυστικής, την οποία μπορούν να κατανοήσουν μόνο οι μνημένοι και να πραγματοποιηθεί ανταλλαγή, μετάληψη ή μεταφορά διακριτών στοιχείων, έως ταύτιση:

Δεν ξέρω τι μυστική έκανε συμφωνία με την τριανταφυλλιά, επάνω στην οποίαν έσκυφε και την φιλούσε – της κρυφομιλούσε ίσως – δεν ξέρω τι μυστική έκανε συμφωνία. Βέβαια όμως της εχάριζε το τριαντάφυλλο εκείνο το μεσιανό, το φουντωτό το διάφανο, την λάμψη του, λάμψη κοραλένιου αυτιού και δι' αυτό το πρόσωπό της ήταν φωτισμένο σαν να έκαie ροδόχροη καντήλα από μέσα του ακοίμητη και ήτο όλο φρέσκο, λεπτό σαν ροδοπέταλο. Ναι, έχω έκτοτε ασάλευτη την σκέψη την πανθείστικη ότι ήσαν από μια ζύμη πλασμένα και τα δυο, το τριαντάφυλλο και εκείνη, και ίσως μεταλάβαιναν την στιγμην εκείνην η μια από την άλλη δυο ψυχές όμοιες, αδελφάδες, αιθεροπλασμένες¹⁷.

Η φιγούρα της γυναίκας δανείζεται χαρακτηριστικά που ανήκουν στην περιγραφή του τριαντάφυλλου. Ο ποιητικός λόγος φέρνει κοντά κόσμους που μπορούν να φαίνονται διαφορετικοί και αταίριαστοι. Στο «Φιλί του ήλιου», η αναπαραγωγή περιγράφεται γλαφυρά στα τυπικά όρια ενός κήπου, όπου κάθε αναφορά σε στοιχείο της φύσης παραπέμπει σε σκηνές και εικόνες της ερωτικής συνέντευσης ενός ζευγαριού:

Ο κήπος όλος εστέναζε θερμούς στεναγμούς ηδυπαθείς, υπό την θωπείαν την ηλεκτρικήν, την φρίσσουσαν του ήλιου, υπό τον εναγκαλισμόν του τον σφιχτόν τον ένα, όστις επέιζε χλιαρώς όλα τα φύλλα, όλα τα άνθη τα παρθένα [...].

[...] Ένα ρίγος ηλεκτρικόν, ενσαρκώνον την ζωήν, εφίλει τας λεπτοφύλλους γλυκίνας και εθώπευε τας πλεξίδας των κληματιδών και έψαυε τα χρυσάνθεμα, και εγαργάλιζε τους κρίνους, τας ανεμώνας, τα κίτρινα γεράνια, τους οφθαλμούς των μουσωτιδών, τα κρυμμένα, τα δειλώς ηδυπαθή ία, τα λιποψυχούντα ηλιοτρόπια, τας γαρδενίας, τους εκτινάσσοντας θερμάς ευωδίας υακίνθους, την βανίλλην την οργιάζουσαν, τα αναιδή φυτά με τας οσμάς τας άγριας του οργασμού, τους τερατώδεις ασκληπιούς και την λεβάνταν και της σαβίνας και τον θύμον. [...]

[...] εξέβαλλον διατόρους κραυγάς οδυνηράς εν τη γλυκεία αγωνία της παραγωγής.

Και ο ήλιος άνωθεν έχυνε πάντοτε, εράντιζεν επί της φύσεως όλης τη μέθυ της συλλήψεως και ήναυτε τη φλόγα του πάθους εις όλας τας καρδιάς [...] ...¹⁸.

Ο Επισκοπόπουλος επιθυμεί να αγγίξει την ψυχή των αντικειμένων, ό,τι δηλαδή μπορεί να ξεφεύγει από τον κοινό νου. Στο λυρικό *Άσμα ασμάτων* παραδέχεται πως μέσω του γυναικείου προσώπου θα καταφέρει να εισχωρήσει στον κόσμο των συμβόλων, σημείο που ο Μπωντλαίρ πίστευε πως προσεγγίζει χάρει στο άρωμα της γυναικείας φιγούρας και της πλούσιας κόμης¹⁹: «Ός σε εκρατούσα ενόμιζα ότι αι αισθήσεις μου ανοίγοντο ή ότι νέαι εγεννώντο και μου εφαινέτο ότιο ενεβάθυνα κάπως περισσότερον εις τα σύμβολα τα κρυμμένα των πραγμάτων»²⁰.

3. Η αισθητική του παρακμιακού

Τα διηγήματα του Επισκοπόπουλου φέρουν το κοσμοπολίτικο πνεύμα της Ευρώπης, και τις λογοτεχνικές τάσεις από Γαλλία, Ιταλία και Αγγλία. Ο Jean Pierrot

στο βιβλίο του *L'Imaginaire décadent 1880-1900*²¹ αναλύει διεξοδικά τις διαφορετικές εκδηλώσεις που μπορεί να λάβει το φαντασιακό της παρακμής στο λογοτεχνικό κείμενο. Έχοντας ως πεδίο μελέτης τα διηγήματα του Επισκοπόπουλου θα ήταν εύκολο να διαπιστωθεί ότι οι μορφές που προτείνει ο Jean Pierrot για τους Άγγλους και Γάλλους της λογοτεχνίας της παρακμής βρίσκουν εφαρμογή στο εν λόγω έργο. Στην αρχή βρίσκεται το φανταστικό στοιχείο. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του φανταστικού ο Επισκοπόπουλος αφομοιώνει κάτι διαφορετικό: από τον Χόφμαν (E. T. A. Hoffmann) διακρίνει ότι το υπερφυσικό στοιχείο μπορεί να υπάρχει εκεί όπου κανείς δεν το φαντάζεται, από τον Ν. Χάουθορν (N. Hawthorne) διαπιστώνει ότι η μυρωδιά του νεκροταφείου αναβλύζει διαρκώς, από τον Πόε αναπαράγει την αμφιβολία και την επιστημονική ακρίβεια, από τον Μωπασσάν την εύθραυστη ψυχολογία των ηρώων. Προσθέτει από τη μεριά του τη μεταφυσική ανησυχία σχετικά με το είδος της μορφής μετά θάνατο, την πιθανότητα επικοινωνίας νεκρών και ζωντανών, τη δυνατότητα ύπαρξης μιας φανταστικής ζωής όσο το επιτρέπουν η θρησκεία και η επιστήμη. Προτιμά την παρουσία του ζευγαριού, δίνοντας συχνά έμφαση στη γυναικεία παρουσία, το οποίο ταλαντεύεται μεταξύ ζωής και θανάτου, τρέλας και σκότους, παροξυσμού και φρενιτιδας. Τα φαντάσματα των *Τρελλών διηγημάτων* δε σοκάρουν, εμφανίζονται την ώρα του δειλινού ή κατά την αυγή. Το φανταστικό θεωρήθηκε η σκοτεινή έκφανση του ρομαντισμού, αλλά έδωσε επιπρόσθετα στοιχεία: το εύρημα της αληθοφάνειας στο «Ζωή μετά θάνατο» όπου ο νεκρός αέρινης υπόστασης «ταξιδεύει» παρατηρώντας τη φρικτή ύλη του ανθρώπινου σώματος· επίσης τη μακάβρια αλλά διακριτική επάνοδο του νεκρού συζύγου της Νίνας στο «Ο ήλιος στα χιόνια», και της Αννίτσας στο «Μια ψυχή».

Άλλα στοιχεία που ορίζουν το φαντασιακό της παρακμής είναι το όνειρο, που αποτελεί μια άλλη πραγματικότητα, γι' αυτό και οι ήρωές του παραδίδονται αμαχητί στο ρεμβασμό και στην ονειροπόληση κατά τις ώρες του δειλινού, για να κάνουν έναν απολογισμό ζωής ή να αφιερωθούν σε μεταφυσικές σκέψεις. Ακολουθεί το μοτίβο της μεταμόρφωσης, όχι κατά τον τρόπο του Λουκιανού από τα Σαμόσατα ή του Απούλιου, αλλά σε επίπεδο ψυχολογικό (ο αφηγητής του «Ut dièse mineur») ή συμβολικό (η Μίρζα στην «Αιώνια γυνή»). Τέλος, κατά τον Jean Pierrot, η πλαστή πραγματικότητα, κατόπιν χρήσης αλκοόλ και ναρκωτικών ουσιών, δημιούργησε τους τεχνητούς παράδεισους θέτοντας σε αμφισβήτηση την ομορφιά του φυσικού τοπίου και κάθε φυσικής μορφής ο Επισκοπόπουλος δεν τονίζει τόσο αυτή τη διάσταση αλλά την εφαρμόζει διακριτικά – όπως έκανε ο Ντόριαν Γκρέυ στο Λονδίνο καταναλώνοντας όπιο – στον αφηγητή του «Ut dièse mineur» ο οποίος πέφτει σε *νάρκην μορφομανούς*, για να ελέγχει τις συγκινήσεις του, και στον Πέτρο του διηγήματος «Εφιάλτης» ο οποίος πίνει και καπνίζει πολλά τσιγάρα, για να αντέχει την καθημερινότητά του στα σαγαγεία.

Το φαντασιακό της παρακμής αποπνέει απαισιοδοξία περί του τέλους της ανθρωπότητας και του παραλόγου της ύπαρξης, όπως την είχε εισάγει ο Σοπενάουερ στο *Die Welt als Wille und Vorstellung* και στιγματίσει τον καλλιτέχνη του 19ου αιώνα. Δημιουργείται λοιπόν μια διφορούμενη εικόνα του καλλιτέχνη: ανισορροπία, υπερευαισθησία των αισθήσεων, υπερβολή στη νεύρωση, κριτικό πνεύμα, σκεπτικισμός, δονζουανισμός, κοσμοπολιτισμός, απομόνωση. Και κατ' επέκταση ο ήρωας της παρακμής επισκιάζει τον ήρωα του ρομαντισμού και του ρεαλισμού, και διακατέχεται από θλίψη, αποθάρρυνση, απαισιοδοξία, *spleen*, αυταπάτη των αισθήσεων, όπως ο νευρωτικός αλλά εκλεπτυσμένος διανοούμενος Des Esseintes στο *Ανάποδα* του Ουσμάν προτιμά τη μοναξιά εξαιτίας της ψυχικής αρρώστιας, και τον κορεσμό από λογοτεχνία και τέχνη· υποφέρει από επίμονες αϋπνίες, πυρετώδεις ταραχές και ειδεχθείς εφιάλτες, αλλά διασκεδάζει με τα σκίτσα του Γκόγια, του Ρέμπραντ, εκφέροντας τις θέσεις του περί τέχνης και αισθητισμού. Έρμαιο των παθών

και των αδυναμιών του γίνεται ο ήρωας του Πόε και του Μωπασσάν, όπως υποστηρίζει ο Ντ' Αννούντιο στο *Επίσκοπο & Σία* (*Giovanni Episcopo*, 1892): «Ο άνθρωπος που τον κατατρώγει το πάθος, ο άνθρωπος που παλεύει μέσα στα νύχια του πάθους και που αισθάνεται τον εαυτό του να κατασπαράζεται, και που βλέπει τον εαυτό του χαμένον και που δε θέλει, δε μπορεί να σωθεί ...»²². Παρόμοια, στα 1896, ο Επισκοπόπουλος στη «Μεγάλη κωμωδία» σκιαγραφεί την ευαίσθητη ψυχολογική κατάσταση του αφηγητή του: «εγώ ο νευρασθενικός, με τας χρονίας ασθενείας της θελήσεως, με τον αιώνιον πεσιμισμόν της σκέψεως»²³. Η ευαισθησία των νεύρων του ήρωα γίνεται το άλλοθι για κάθε ανάρμοστη συμπεριφορά στον Άλλον και στον ίδιο του τον εαυτό. Το παράδοξο με αυτούς τους χαρακτήρες είναι ότι οι πνευματικές ανησυχίες τους και η συνεχής αναζήτηση του ιδανικού και του ωραίου στην τέχνη εκδηλώνεται με την τάση τους στο να προτείνουν θεωρητικές κατευθύνσεις για το ρόλο του καλλιτέχνη αλλά και την κριτική της αισθητικής των έργων τέχνης.

Η «παρακμή» γίνεται τρόπος ζωής, εκφράζει ό,τι απωθεί ή ό,τι έχει υποστεί σταδιακή απώλεια δύναμης, αξίας και ζωτικότητας. Ο Des Esseintes διατηρεί βιβλιοθήκη Λατίνων συγγραφέων, για να αποδείξει την πτώση της ρωμαϊκής αίγλης αλλά και τις γλωσσικές αλλαγές στη λατινική γλώσσα. Ο Επισκοπόπουλος σκιαγραφεί στο «Καλιγούλας. Ψυχογραφία» ένα φρενήρες πορτραίτο του μεγάλου αυτοκράτορα με τις αδυναμίες, τις αντιθέσεις και τις αγωνίες του πριν το θάνατό του, μια στιγμή γεμάτη από τα φαντάσματα των άλλων αυτοκρατόρων και των θυμάτων του, ώστε να απομυθοποιηθεί πλήρως το ιστορικό πρόσωπο, και να γίνει εμφανής νύξη στην κατάπτωση του ήρωα και στην παρακμή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Τα διηγήματα του Νικόλαου Επισκοπόπουλου προσεγγίστηκαν βάσει τριών παραμέτρων που εκφράζουν την αισθητική που κυριαρχούσε στη Δυτική Ευρώπη των τεχνών του 19ου αιώνα. Αρχικά, οι εικόνες των διηγημάτων παραπέμπουν σε μπρεσσιονιστικούς πίνακες παρουσιάζοντας ένα είδος μπρεσσιονιστικής γραφής, αλλά και σε μουσικά κομμάτια από τα οποία ακολουθείται η ίδια τονική κλιμάκωση με την ψυχική κατάσταση του αφηγητή. Έπειτα, εξετάστηκε η περίπτωση της μεταφοράς ή της αναλογίας ως μέσο έκφρασης και συσχέτισης του κόσμου των ιδεών και των πραγμάτων. Τέλος, θεωρήθηκε σημαντικό να γίνει αναφορά στο πνεύμα της *décadence*. Τα *Τρελλά διηγήματα* και *Τα διηγήματα του δειλινού* ξεχωρίζουν, επειδή αποτελούν το σταυροδρόμι διαφόρων τάσεων, όπως το ρεύμα του αισθητισμού, της «παρακμής», της αναγγελίας του μοντερνισμού. Έργα ευρωπαϊκού χαρακτήρα που θα άνοιγαν νέα μονοπάτια στη νεοελληνική λογοτεχνία, αν ο Επισκοπόπουλος συναντούσε την ενθάρρυνση, και αν υπήρχαν αντίστοιχοι συνεχιστές του με γνώση ξένων γλωσσών και σφαιρική ενημέρωση για το λογοτεχνικό και κριτικό κείμενο στην Ευρώπη.

NOTES

1. Τα άρθρά του αυτά συγκεντρώνονται στο βιβλίο *Le Génie européen* (Παρίσι, Εκδόσεις Charpentier, 1923). Δείχνει ιδιαίτερο κριτικό και ιστορικό ενδιαφέρον για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και την ιδέα της ευρωπαϊκότητας στη λογοτεχνία, αποδεικνύεται από το πεντάτομο έργο του *Histoire de la littérature européenne* (Παρίσι, Neuchâtel, Εκδόσεις V. Attinger, 1948-1952).
2. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τα Διηγήματα του δειλινού και Άσμα Ασμάτων*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», [1899] 1992, σ. 117-118.
3. Ο Μπωντλαίρ προβάλλει την εναλλαγή από τη μέρα στη νύχτα δίνοντας της το αντίστοιχο συμβολικό φορτίο στο ποίημά του «Το ρομαντικό ηλιοβασίλεμα» («Le coucher du soleil

romantique», 1862, in *Baudelaire, œuvres complètes*, Παρίσι, Εκδόσεις Seuil, συλλ.: «L'Intégrale», 1968, σ. 135) που προσαρτήθηκε στη συλλογή *Ναύαγια (Épaves)*:

Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève, Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
Comme une explosion nous lançant son bonjour! L'irrésistible Nuit établit son empire,
- Bienheureux celui-là qui peut avec amour Noire, humide, funeste et pleine de frissons;
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve!

Je me souviens!... J'ai vu tout, fleur, source, sillon, Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite... Et mon pied peureux froisse, au bord du
marécage,
- Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite, Des crapauds imprévus et de froids limaçons.
Pour attraper au moins un oblique rayon!

4. «Le crépuscule excite les fous», in *Baudelaire, œuvres complètes, ό.π.*, σ. 163.

5. Η εικόνα του ηλιοβασιλέματος του Μπωντλαίρ αποτελεί το *αρχικείμενο* για τον Επισκοπόπουλο. Τα ζεστά χρώματα δημιουργούν την τρυφερότητα και τη θαλπωρή ευνοώντας το ταξίδι στην Ανατολή, στην αναπόληση και αναπόφευκτα στην υπαρξιακή αγωνία.:

Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les feux des candélabres qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie. On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit. (ό.π.)

6. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τα Διηγήματα του δειλινού και Άσμα Ασμάτων, ό.π.*, σ. 37-38.

7. *Ό.π.*, σ. 115.

8. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, [1895] 1989, σ. 77-78.

9. *Ό.π.*, σ. 119.

10. *Ό.π.*, σ. 10.

11. Ο Ουσμάν επιμένει και αναλύει με τη μέθοδο ενός ζωγράφου τη σύνθεση του χρώματος: «[...] le rouge surnage seul, le soir, et quel rouge! un rouge visqueux, un lie-de-vin ignoble; il lui paraissait d'ailleurs bien inutile de recourir à cette couleur, puisqu'en s'ingérant de la santonine, à certaine dose, l'on voit violet et qu'il est dès lors facile de se changer, et sans y toucher, la teinte de ses tentures. Ces couleurs écartées, trois demeurent seulement: le rouge, l'orangé, le jaune.» (*À rebours*, Παρίσι, Lettres Françaises, Collection de l'imprimerie nationale, 1981, σ. 79). Και ο Επισκοπόπουλος αναλύει ανάλογες εικόνες: «[...] ενώ εκαθήμεθα εις τον βράχον και ο ορίζων έσταζε μακαριότητα εν τη δύσει και τα χρώματα εκεί κάτω εγένοντο απαλότερα, ετήκοντο εις αποχρώσεις νέας και εφαινετο ότι η ώρα της δειλης ενεδέετο νέαν χάριν δια να στολίση με όλην της την μελαγχολίαν και όλην της την μεγαλοπρέπειαν τα όνειρά μας [...]» (*Τα Διηγήματα του δειλινού και Άσμα Ασμάτων, ό.π.*, σ. 113).

12. Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Παρίσι, Εκδόσεις Denoël, 1983, σ. 312.

13. «Hesperia» in *Poems and Ballads*, 1866, [www.lettr.indiana.edu], 25-2-2010.

14. Βλ. *Paysages tristes*, Παρίσι, Gallimard, συλλ.: «Poésie», 1973: *La mélancolie / Berce de doux chants / Mon cœur qui s'oublie / Aux soleils couchants. / Et d'étranges rêves, / Fantômes vermeils, / Défilent sans trêves, [...]*.

15. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα, ό.π.*, σ. 11-12.

16. *Ό.π.*, σ. 113.

17. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τα Διηγήματα του δειλινού και Άσμα Ασμάτων, ό.π.*, σ. 43.

18. *Ό.π.*, σ. 64-66.

19. Αυτό το μοτίβο εμφανίζεται στο διήγημα «Τα μαλλιά» το οποίο έχει ως διακείμενό του τα ποιήματα «La chevelure» και «Un hémisphère dans une chevelure» του Μπωντλαίρ. Το

λεξιλογικό πεδίο μοιάζει να συμπίπτει αλλά πλέκεται ποικιλοτρόπως στον καθένα. Η γενική αίσθηση παραπέμπει στο όνειρο, την ανάμνηση, τον ερωτισμό μέσα από χρώματα, ήχους, αρώματα και απαλή υφή: «Γιατί τα μαλλιά σου είναι η αληθινή, η πλούσια και βαθύτερη πηγή, από την οποίαν πίνω όλα τα φίλτρα και αντλώ όλη τη λήθη και όλα της ηδονής τα όνειρα. Τα μαλλιά σου μου χαρίζουν μίαν φρικίασιν ολοκληρωτική, μίαν φρικίασιν τελεία, που εναγκαλίζεται όλες μου τας αισθήσεις.» (Ν. Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, ό.π., σ. 88)

Αν ο Μπωντλαίρ αναζητά το δάγκωμα των μαλλιών επειδή όχι μόνο επιθυμεί να καταβροχθίσει την ερωμένη σε σημείο κανιβαλισμού, αλλά διότι του φαίνεται ότι «τρώει» τις αναμνήσεις (*il me semble que je mange des souvenirs*, in *Baudelaire, Œuvres complètes*, ό.π., σ. 159), ο Επισκοπόπουλος διατηρεί το φόβο της μέθης: *αν αναποδογυρίσω το κεφάλι μου επάνω εις τα μαλλιά σου και μείνω, ημπορώ να μεθύσω* (Ν. Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, ό.π., σ. 88): απόσπασμα που τόσο ευδιακρίτως θυμίζει το παρακάτω: *Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse* (in *Baudelaire, Œuvres complètes*, ό.π., σ. 56).

20. *Ο.π.*, σ. 117.

21. Jean Pierrot, «Formes de l'imaginaire décadent» in *L'Imaginaire décadent 1880-1900*, P.U.F, 1977, σ. 206.

22. Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο, *Επίσκοπο & Σία*, μτφ. Πέτρος Πικρός, Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg, [1892] 1991, σ. 48.

23. Ν. Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, ό.π., σ. 68.

SOPHIE SHAMANIDI**

***THE SOCIOLOGICAL ASPECT OF PERCEPTION
OF HELEN AND MEDEA***

Many characters created by ancient literature continue to attract interest even in the 21st century, and their receptions in literature, theatre and art have not lost relevance. Some of them have even surpassed the boundaries of fiction and historiography and become the target of public discussions, appreciations and emotions: they interest people not as characters within a particular fictional plot, but as members of the society, open to criticism or appreciations. In this respect, Helen and Medea are especially remarkable.

It is common knowledge that ancient literature offers two versions of Helen's myth: according to the first one, Helen accompanied Paris to Troy, while in the second version she remained faithful to her husband and never went there. Consequently, in the first version she is guilty, while the second one pictures her as a victim.

The image of Helen as a certain paradigm was offered already by Homer. I will not dwell now on the question whether the poet knew both versions or not; what I find relevant to the purpose of the present paper is that the Homeric poems follow the version according to which Helen's abduction was the cause of the Trojan War. Within the frameworks of this version, Homer encouraged almost any possible interpretation:

- a) There is no other way for Helen rather than to act upon Aphrodite's will. Neither Iliad nor Odyssey imply an obvious censure of her behaviour as she fulfils the will of the goddess¹;
- b) Helen is the main cause of the Trojan War and its outcome depends on whether she is retrieved or not²;
- c) Helen is the most perfect embodiment of earthly beauty capable of infatuating every person, irrespective of age and origin³;
- d) Helen as a woman cannot be regarded as the embodiment of faithfulness; she is never content with her husband and dreams about someone superior to him⁴;
- e) Helen is aware herself that what she has done is liable to denunciation⁵. Hence, Homer provided enough grounds for many various viewpoints: for Helen's opponents as well as her advocates, for those willing to see her as the symbol of the great Hellenic purpose or as the cause of numberless tragedies, for those who admitted to the omnipotence of Helen's beauty or those who would never opt for even the greatest beauty at the expense of peace.

* Professor of Modern Greek Literature in the Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies of Tbilisi State University and author of 4 books, 6 handbooks of Greek language and of numerous papers: *Anthology of Modern Greek Novel* (in georgian), *Essays on Modern Greek Literature*, *Anthology of Modern Greek Poetry* (in georgian) and *Greek-Georgian Dictionary* (45 000 words).

We can say that diversity of opinions regarding Helen's appreciation very soon gripped general public. This is testified by a popular anecdote or a biographical episode about Stesichorus, according to which the poet who condemned Helen's behaviour went blind and recovered his eyesight only after he «put right» his mistake and wrote the *Palinode*. The latter fundamentally changed the traditional story maintaining that Helen had never been to Troy, and what certainly appeared there was nothing but her shadow. Anyway, we can argue that the appreciation of Helen's behaviour was based on the traditional, i.e. Homeric version, as it was the only source capable of producing the diversity of opinions – discussions on Helen's fault or innocence would have become pointless if she had been «exonerated» of going to Troy. Two completely different opinions about the traditional image of Helen belong to two contemporary poets of the Archaic period, Alceus and Sappho. The former finds her the source of misfortunes, blaming her in taking the lives of the Phrygians, while the latter, admitting to Helen's abandonment of her husband and child to accompany Paris, believes that this is exactly how a woman was to behave, as her actions were inspired by love. The two poems including exactly the same plot elements convey two diametrically opposite attitudes.

Euripides chose a different way to express the mixed attitude to Helen. In the *Trojan Women*, structured to the traditional version of the myth, Hecabe does not spare words to denounce Helen, while in the play *Helen*, which is consistent with Stesichorus' *Palinode*, the mythological character is pictured in Egypt, as a most devoted wife. Although in the *Orestes*, the playwright goes back to the traditional version, presenting Helen as the cause of the Trojan War, her apotheosis serves as Helen's rehabilitation.

Greek orators' interest in the ethical problems related to Helen point to the extent to which the like discussions were popular in Greece. Naturally, the advocating skills were directed at the defence of Helen's traditional image.

Gorgias the Sophist, who was Euripides' contemporary, composed *The Encomium of Helen*, intending to justify the fair queen. Later, in a piece with a similar title, Isocrates unambiguously calls for referring to Helen only with the words of praise, as there is nothing more important and «greater than beauty». Moreover, he believes that it was owing to Helen that Greeks did not become the captives of the Barbarians as the Trojan War brought them together, and having united, they succeeded in overpowering the Barbarians, seizing their lands and achieving victory.

Medea's image enjoyed a different development and attitude in the ancient world. Two stages, which we may conventionally call pre-Euripidean and post-Euripidean, can be clearly distinguished in the ancient tradition. The information about Medea in pre-Euripidean texts is too scanty to suggest any kind of 'appreciation criteria'. However, it is obvious that they do not imply any distinctly shaped negative attitude: the context for Medea is either neutral or to a certain extent even positive⁶. Euripides came as a turning point in the interpretation of Medea. I will not enter the discussion on whether the scene of child-slaughter had been known before Euripides or whether it was the playwright's innovation. What is relevant and doubtless is that this version, as well as Medea herself, became especially popular after Euripides. Euripides does not offer tough criteria for Medea's appreciation. I share the scholarly opinion against Medea's straightforward, one-sided interpretation. Medea appears as a challenger as well as a source of evil, and therefore, it would not be accurate to look for only positive or only negative traits in her character. Her final acts are outright malevolence. However, she acts against even a greater evil – the society beyond the morals, which takes no interest in any kind of value, which can justify everything – including disloyalty and even breach of vows. Medea's appalling revenge serves as a shake-up at least for a while, a shock to the society, giving it a chance to look into the causes of what has happened⁷. So, in my opinion, Euripides' tragedy offers enough grounds for Medea's modern apologists (I

first of all mean feminists), as well as her opponents. Later in my paper, I will give a closer look to this question. Although in terms of Medea's interpretation Euripides' tragedy is not mono-dimensional, the post-Euripidean Greek literature is dominated by the negative appreciation of this controversial character. Apollonius Rhodius himself, who describes the events preceding the dramatic developments in Iolcus and Corinth, highlights Medea's readiness to be an accomplice in a crime, especially in the Absyrtus scene⁸.

If the Roman literature, probably due to Aeneas and Helen's Trojan ancestors, failed to give her proper attention, it took particular interest in Medea. She appears in every genre, and especially in drama. There are number of surviving plays called Medea, although the only one which we can enjoy in a complete form is Seneca's tragedy⁹. We may say that Roman literature is dominated by mad, violent Medea, capable of committing even the most appalling crime. Even Valerius Flaccus' somewhat positive presentation of Medea is «helpless» to counterbalance this common tendency.

We should note that if Helen was advocated by orators, no one in antiquity ever thought of defending Medea, although the «Medea» offered a better opportunity to compose an impressive defence speech. What may account for this is perhaps the fact that Medea was a Barbarian, and consequently evoked an a priori negative attitude, whereas Helen was their «kith and kin», and a certain symbol of beauty and Hellenic outlook, whose defense would be commonly acceptable.

After the decline of antiquity, the interest in these two characters revives from the Renaissance and carries on even in the 20th century. Like in ancient times, the images invite pluralistic appreciations. Presently, I will not dwell on European literature from the same perspective as this question is a theme for a separate paper. I will only pay your attention to the attitude of two regions, two countries towards Helen and Medea as reflected in their literature and public opinion. I believe that the tendencies dominant in the regions are motivated by the so-called 'ethnic patriotism'. I mean Greece and Georgia. If European literature offers a diverse approach and attitude to Medea and Helen, Modern Greek and Georgian literatures are marked by distinct tendency for their rehabilitation, by an attempt to justify their behaviors or mitigate their guilt. Naturally, such a disposition of literature towards the two characters is motivated by public attitude to them, as literature invariably mirrors public disposition.

I will try to briefly present how the two images were reflected in Greek and Georgian literatures. Let us start with Helen.

Helen first appeared in Modern Greek writing in 1899. She inspired the leading poet, writer and public figure of the period, K. Palamas¹⁰. The poem is very small and is introduced by several lines from Euripides' Helen (33-36), which is indicative of the myth version the poet refers to. The poem resembles Helen's autobiographic account: the lady tells the story of her origin («I am Helen. Poured out from Helios' spring, the golden dream of Helios, and my homeland is there, with Helios»), she says that the Trojan War started because of a shadow created by the gods (not because of me, because of my god-created shadow did the war and the mishap start.), a shadow which Paris abducted to Troy («Not me! My fair shadow ... the son of the Cimmerians took away as his match»). The final lines of the poem fully rehabilitate Helen: «I am untouched, uncorrupted, unattainable. I am Helen». This particular passage is paraphrased after Euripides, while the whole poem is filled with the pathos of Stesichorus' *Palinode*.

Another great Greek writer, N. Kazantzakis relates how Stesichorus' *Palinode* was composed in his *Report to Greco*. The writer finds quite convincing the second version and gives his own explanation of the events that took place:

Thanks to this Spartan queen, sexual desire assumes exalted titles of nobility; the secret nostalgia for some lost embrace sweetens the brute within us. When we weep or cry out, Helen throws a magic herb into the bitter dram we are drinking, and we completely forget our pain. In her hand she holds a flower whose scent drives off serpents. At her touch ugly children become beautiful. She straddles the goat of the ancient Bacchic rites, shakes her foot with its untied sandal, and the entire world is transformed into a vineyard. One day when the ancient poet Stesichorus uttered an uncomplimentary word about her in one of his odes, he was immediately struck blind. Then, trembling and repentant, he took his lyre, stood up before the Greeks at a great festival, and sang the famous *Palinode*:

What I said about you is not true, Helen;
you never boarded the swift ships,
nor did you ever reach the citadel of Troy.

He wept, holding his hands aloft; and all at once the light, submerged in tears, descended to the corners of his eyes.

Our ancestors held beauty contests in her honor, the 'Helenia'. Truly, the earth is a palaestra and Helen the unattainable achievement beyond life, perhaps nonexistent, perhaps just a phantom. In one of the mystery cults the tradition confided to initiates was that the Achaeans did not fight at Troy for the true Helen, that only her image was discovered in Troy, that the real Helen had found refuge in Egypt, in a sacred temple where she remained untouched by human breath. Who knows – perhaps we too fight, weep and kill each other here on earth only for Helen's image. But on the other hand, who knows, (the shades in Hades came to life when they drank the blood of a living man) – with all the blood that Helen's shade has drunk over so many thousands of years, will it never be able to come to life again? I wonder. I wonder if the image will not eventually join its flesh, thus enabling us one day to embrace a real, warm body, a true Helen?¹¹

Another Greek apologist of Helen is a highly original poet A. Sikelianos. Although Helen figures in a number of his poems, he uses the mythological image as the symbol of beauty, paying little attention to its other sides. In 1919, Sikelianos published a sizeable 32-line poem *A Hymn to Helen*, where Helen is raised to the level of gods, as apart from omnipotent and indescribable beauty, she is also endowed with the power to grant people immortality.¹² In another poem «Herakles» Sikelianos gives Goethe a good scolding for portraying Helen in a unflattering role: how could a German poet dare such a blasphemy!

Helen reappears in Greek poetry 25 years later. This time her fans is the modernist poet George Seferis (*Helen*, 1953), whose aim is to show the absurdity of war rather than to rehabilitate Helen. Like his predecessors in his poem *Helen* Seferis resorts to the second version of the myth. Three passages from Euripides' *Helen* appear already in the epigram, alluding to the points to be highlighted. The first passage is Teucrus' words stating his intention to found a town of Salamis, which will serve as his home land (148-150); the second passage quotes Helen's saying that it was not she but her shadow that was seen in Troy (582), while the last one is the question of the Messenger expressing surprise: «What? You mean it was only for a cloud that we struggled so much?» (706-707). The poem can be conventionally divided into three parts, each being the development of the passages included in the epigram. Consequently, the second part refers to Helen's relationship with Troy: Helen tells the truth to Teucrus, who is surprised at seeing her: «It isn't true, it isn't true, she cried, I didn't board the blue-bowed ship, I never went to valiant Troy»¹³. Here the poet unambiguously alludes to Stesichorus' *Palinode*. Despite the title, Helen is not a dominant figure in the poem. Giving an account of Helen's story is not the aim of the poet. Neither does he find important to show her beauty. Seferis uses this version of the myth to put stronger emphasis on the absurdity of war: «And the rivers swelling, blood in their silt, all for a

linen undulation, a filmy cloud, a butterfly's flicker, a wisp of a swans down, an empty tunic – all for a Helen»¹⁴.

Helen frequently appears in the works of another modernist poet, T. Sinopoulos. In 1957 Sinopoulos published a sizeable poem *Helen*, which consists of 10 parts some of which have titles: Helen's Voice (4), Helen's Youth (5), Helen's Death (6), Poet's Skepsis (7), A Verse for Helen (8), An Appeal to Helen's Sun' (9); The poem starts with the statement that Helen does not exist any more. «Helen exists no more in this earthy sorrow. The megaphones have already informed us about it ...». The poet cannot accept this and attempts to revive Fair Helen at least in his imagination; however, her coming to life is rather elusive and she disappears again. The whole poem is the love confession of the poet infatuated with Helen.

Sinopoulos applies to Helen hosts of epithets which apart from describing her appearance (beautiful, fair, unseen, airy, etc.) emphasize her innocence: untouched, unattainable, approachable, uncorrupted, pure, virgin, elevated, all-bright, unable to be overshadowed. According to the poet, he can even attain immortality through praising Helen in poems: 'In pursue of immortality, I will immortalize her with heavenly poems.' In this poem the most important to us is that for the first time in Modern Greek literature Helen is identified with Hellas openly and emphatically. In the last poem «An Appeal to Helen's Sun», the poet appeals to the sun to shed light all over his homeland, calling it either «Hellas» or «Helen's Sun».

Y. Ritsos offers a completely different interpretation of Helen's image. In 1970, using the devices typical of European literature, Ritsos wrote a play-monologue *Helen*, whether the mythological character appears in a different, unusual context. This is a monologue by once fair Helen, who is now old and forgotten by all. She is remembering the events that she went through and tries to analyze them. Nothing is left from Helen's beauty and from the glory she used to enjoy when young. In fact, Ritsos presents deheroization not only of Helen, but also of all the characters that figure in her story. Like Seferis's poem, the main message of the play is to show absurdity and transience of everything that is earthly, including the glory attained by the Trojan heroes.

Despite the rather naturalistic description of the misery of Helen and her existence, Ritsos anyway stresses and even underlines Helen's past beauty. For this purpose he refers to the Homeric passage when the old men of Troy held their breath as they saw Helen from the Trojan walls:

I ascended alone the lofty wall ...A lonely soul amid the Trojans and Achaeans ...I felt how the breeze pressed the thin peplos tight against my body, how it caressed my breasts ...My body, uncorrupted, dressed and completely nude, girded with a sole silver belt which raised up my breasts ... I didn't look at them, neither did I listen to their yells; up on the wall, above the mortals, airy, embodied, I belonged to no one, and needed no one, as if I was Eros himself – free from death and fear of time. One white flower adorned my hair, another – my breasts and I hold one more in my lips to hide the smile of freedom I threw the followers down from the wall ... and then the men, outside and inside, enemies and friends, all rushed into one another to catch the flowers and present them to me ... There was nothing else I could see, only bending backs, as if everyone was kneeling on the blood-watered earth, drying in the sun.

Old Helen recalls that all what happened was the gods' will: «It was no use to watch them [Paris and Menelaus]. The gods had decided the outcome of the war in advance. And soon Paris, washed by the goddess and smiling, waited for me lying on my bed». The words attest to the poet's intention to accentuate the divine involvement and responsibility for what happened.

It suffices to compare the way Helen is interpreted in Modern Greek writing with the tendencies evident in European literature to discover the following peculiarity:

Modern Greeks regard Helen as the symbol of their national pride. Helen is seen as an embodiment of earthly beauty and consequently, she conveys what is especially important to modern people as they try to perceive Greek civilization – beauty and harmony.

Unlike their ancient predecessors, modern Greek writers are less inclined to criticizing Helen, tending towards her idealization. In Modern Greek literature, Helen's beauty overshadowed all those aspects that could blemish her personality.

Like Greek writers' attitude to Helen, modern Georgian literature is quite biased interpreting Medea's image and does not spare efforts to relieve her of the murderous reputation.

Similarly to Greek literature, in the second half of the 19th century the theme of Medea was introduced into Georgian writing by Akaki Tsereteli, one of the most outstanding Georgian literary personalities. He wrote a play called *Media* (Me + Dia meaning I + a female, woman), which was originally intended to be a trilogy: *Media in Colchis*, *Media in Hellas* and *Media Back in Homeland*. However, the initial idea failed to be implemented and the poet published in 1875 only its first part called *Media*. He referred to Apollonius *Argonautica* as the source for his play; however, the title he gave to the plot describing the events in Colchis was the same as that of the Euripidean play. This leads to the thought that the poet evidently wished to depict already in this poem the events taking place in Colchis. On the other hand, he intended to create a certain exposition for a better presentation of Medea and in order to prepare the reader to the changes (in the mythic plot as well as in Medea's image) forthcoming in the remaining part of the trilogy. We may reckon that the second play was supposed to allude to Euripides' *Medea*, while the third play would probably be fostered by the poet's own imagination. Evidently, Medea's return to her homeland aimed at her complete rehabilitation and at neutralizing the motivation of her leaving Colchis. The play renders unaltered all key points of the Argonauts' visit to Colchis; however, the motivations are principally modified. All acquire a new context. In order to provide 'well-grounded' arguments against the Euripidean version, the author had to start the narrative from the point when Medea and Jason first met in Colchis. Every scene with Medea and Jason shows that Jason deceives her. The poet tried to accentuate Medea's «naivety» and Jason's perfidy, thus providing in advance for all necessary implications aimed at holding Jason unquestionably responsible for all bound to happen.

Another Georgian writer to treat the Medea theme in dramatic terms is Levan Sanikidze. Being at the same a historian, he was well aware of ancient sources regarding the Argonaut legend as well as its modern European interpretations. Levan Sanikidze followed Akaki Tsereteli's principle of rehabilitating Medea, and even went further than his predecessor: he presented Medea as the best wife, an extremely caring mother and a deeply Philhellenic person, whose help to the Greek people was not limited to the medical sphere, as before each battle she used to give her husband plans for military activities and consequently, was the guarantee for Jason's ever-victorious campaigns. However, the ungrateful Greeks treated her in an appalling way: they murdered her children and intended to kill her as well. Unlike all ancient traditional stories, Sanikidze's play ends with a suicide – Medea sets on fire her house, her garden and is wrapped in flames herself.

Levan Sanikidze's *Medea* was performed on the Georgian stage many times: between 1962 and 1984 the play was staged in seven theaters of Georgia, while in 1997, it was even staged in the Opera House under the name *The Colchian Daughter* (composed by B. Kvernadze, libretto by L. Sanikidze). If we bear in mind that Euripidean *Medea* was staged in Georgia only once and encountered many difficulties - as it became possible only after a serious psychological preparation of the actors and

public (at first, Veriko Anjaparidze even refused to play Medea's part) - it becomes clear why the theme of Medea's rehabilitation is so relevant to Georgian society. Probably, Sanikidze's *Medea* owes its outstanding popularity in Georgia to this very fact rather than to its dramatic value.

The Medea theme reappeared in Georgian literature several times: I can mention *Aetes* by Valerian Kandelaki (1975). Although it does not even feature Medea as a heroine, other characters' words clearly suggest the author's attitude to Medea.

Another piece of literature devoted to Medea is Giorgi Kornapeli's poem *Medea*. It is also aimed at the rehabilitation of her image. The poet refers to Medea with the following epithets: tortured, doomed, the victim, bewitched. Evidently, the author ascribes her deeds to libido: 'The spell oozed through the belt of the virgin.'

Several years ago *Medea* again appeared in one of Tbilisi theater halls. This time it was staged by a young director Gocha Kapanadze. Although the author of this stage version must have been aware not only of the Euripidean tragedy, but also of many various modern receptions of it, he nevertheless failed to escape the Georgian tradition of interpreting Medea's image and the influence of his immediate predecessors. Already the advertising leaflet included the names of the ancient Greek authors who denied Medea's involvement in the appalling murders and ascribed her ill fame to Euripides' fancy. Naturally, the play also carried the pathos. The performance is opened by the Chorus, which functions as the Messenger. We learn from the Chorus's part that the Corinthians not only killed Medea's children, but also bribed Euripides in order to 'rescue the image of the Hellenes' and blame Medea for all!

I can not help pointing to the author's endeavor to accentuate the foreign origin of Medea and Circe (Medea's aunt and one of Odysseus' lovers): Medea complains that she has forgotten the Colchian language and asks her to speak to her in Colchian, which is followed by Circe's part in the Mingrelian language. Apart from this, Medea performs Mingrelian *Nana* (*Lullaby*) after her dialogue with Jason.

In the final monologue, Medea tears the books (evidently, Euripides), which she believes tell a lie: 'Miserable Euripides, may you be cursed! Why don't you tell the world the true story: how the violent Corinthian mob hacked up my children in the Heraion; how you took five golds, how you embellished your head with a laurel wreath and went up the pedestal of the Olympus, how you became the first tragedian of Hellas. And made me the murderer of my children ...', «I have not slaughtered my children, haven't, haven't! ...». The Mingrelian *Nana* can again be heard in the finale. It could be a logical ending to the prologue but for one point: Medea kills her children herself and even provides an explanation for her behavior: «I will immediately implement the appalling intention. Otherwise, I will leave my children to the enemy. It makes no difference; they won't be able to escape death. They'd better be deprived of life by their own mother». I believe that this very aspect – the discrepancy between Medea's deeds and her appreciations – is the original finding of the director and even proves innovative as concerns the interpretation of Medea's image. However, the above-mentioned also attests that although the director has Medea kill her children with her own hands, he nevertheless is unable to resist the temptation of presenting the facts that point to the opposite and to exonerate his heroine.

Quite recently, director Levan Tsuladze staged in the Musical Comedy Theater Akaki Khidasheli's play called *The Colchian Sex*. The play does not mention Medea's children at all, and the main focus is absolutely different, as can be expected from the title.

The above-mentioned attests that if the attitude towards Helen and Medea is more or less balanced in world literature – some finding them guilty, and others exonerating them – the literature of those nations who identify themselves with the heroines is quite

biased. Bearing this in mind, I wanted to find out the public attitude towards these characters, especially among such a sensitive community as students. For this purpose, I carried out the following experiment:

For several years, I gave a course of lectures *Ancient Tradition and Modern Literature* to Georgian and Greek students. The lectures accentuated the reception of Helen's and Medea's images in modern literature. Although European literature has diverse attitude to them as mentioned above, the functions of these two ladies are negative rather than positive. If we attempt to define their personalities with a couple of words, we will presumably use the definition 'unfaithful wife' in the first case and 'murderous mother' in the second one.

The experiment was carried out in the following way: Georgian and Greek students were to answer the questions «Is Medea guilty or not?» and «Is Helen guilty or not?» with just one word, either «yes» or «no». 95% of Georgian students gave a negative answer to the first question, and a positive answer to the second one. They said that Helen was guilty, while Medea was innocent. We had the same picture with the Greek students, but in the reverse way: 100% percent found Medea guilty, while none of them blamed Helen.

The Greek students tried their best to exonerate Helen and provided many different arguments in her favor. The same was true about the Georgian students, who advocated Medea. One part of students denied Medea's killing her children, attributing this fact to Euripides' fancy, while others, although admitting the murder, tried to defend her saying that when a person is deeply humiliated, they maybe do anything. The majority of my students are Orthodox Christians, and many of them are church-goers. So, I wanted to find out how they appreciated her action in terms of Christian morality. The answer was highly surprising: – that's OK but Medea was pagan, wasn't she ?

Although both Medea and Helen are mythical characters and our contemporary society is no more supposed to identify themselves with a particular character, the genetic memory of people proves very lasting. It sometimes makes a person experience unconsciously the deeds of their ancestors, either heroic or vice versa. And if the deed is unworthy, they may try their best to exonerate the character. Recently, a monument was erected to Medea in Batumi. The public response was very sharp. One part of it protested in every possible way: through essays in newspapers, television speeches, demonstrations – as they believed that a children-murderer does not deserve a monument. They were opposed by the other part, who did not find Medea a murderer. At any lecture and in any program devoted to an ancient theme, the following question will inevitably come up: Did Medea really kill her children? On one occasion, when a professor of antiquity was invited as a guest to a radio program specially devoted to the controversial problem of the Batumi monument, one listener called to the studio saying that Greeks were to apologize for such an appalling humiliation of Medea. Even the television screening of Pasolini's *Medea* provoked newspaper essays – not critical, but pathetic: this time, Pasolini was the target of contempt, and Medea was again defended. Medea as a character went beyond the domain of fiction and art. If we take a Georgian example, her behavior is discussed in the way as if she were a real historical individual and not a mythological or literary character, and her deed is appreciated as something blemishing our national consciousness. I can add in the end that such circumstances one again speak of Euripides' genius, whose creation excites our souls even 25 centuries later.

So, the aim of this paper was to show that apart from the universal interest which ancient characters normally invite in modern times, in Georgian and Greek societies Medea and Helen have also fostered the so-called ethnic patriotism, which has proved so profound in the case of these two characters that developed into an obviously biased

attitude. However paradoxical it may seem, ancient world was much more impartial and balanced in appreciations than modern world.



1. Il, 3, 399 ff.
 2. Il, 3, 59 ff., Od, 4, 138 ff.
 3. Il, 3, 156 ff.
 4. Il, 6, 340 ff.
 5. Il, 6, 357 ff.
 6. Cf. R. Gordeziani, *The Argonauts*, Tbilisi, 2007, 125 ff.
 7. Cf. R. Gordeziani, *Greek Literature*, Tbilisi, 2002, 398 ff.
 8. Ap. Rhod, *Argonautica*, IV, 411 ff.
 9. Lucius Accius *Medea*; Publius Ovidius Naso *Medea*; Ennius *Medea*. Cf. R. Nickel, *Lexikon der antiken Literatur*, Zürich, 1999.
 10. It is quite logical that Helen first appeared in K. Palamas' works, as his name is associated with the first systemic attempt of the reception of the classical tradition in Modern Greek literature. He considered ancient Greek civilization in theoretical terms – as a whole as well as in every particular field of its manifestation. He also succeeded in reflecting his ideas and findings in his poems. For more details about the reception of classical tradition in Modern Greek literature, see S. Shamanidi, *The Classical Tradition in Modern Greek Writing and George Seferis*, Tbilisi, 1999.
 11. N. Kazantzakis, *Report to Greco*, Oxford, 1973. Translated by P. A. Bein.
 12. For the interpretation of Helen in A. Sikelianos' works see A. Φυλακτού, *Ο Αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο*, Λευκωσία 1990, 279 ff.
 13. Translated by E. Keely and Ph. Sherrard.
 14. Cf. S. Shamanidi, *For the Interpretation of Helen in G. Seferis' Works*, a collection of papers dedicated to the 70th anniversary.
-

LOURDES TERRON BARBOSA*

**LIBERTINS D'ORIENT ET D'OCCIDENT:
DE L'ÉROTISME DE GEORGES BATAILLE
À GOGO NO EIKÔ DE MISHIMA YUKIO**

Le premier texte où Mishima Yukio manifeste son intérêt pour Georges Bataille est son essai critique, paru en 1960, sur la traduction japonaise de l'*Érotisme*. Sans doute avait-il entendu parler de Georges Bataille par son ami Shibusawa Tatsuhiko, traducteur de plusieurs oeuvres de Sade et mentor de Mishima Yukio pour tout ce qui concerne la littérature française en général, les écrivains libertins ou décadents de la fin du XVIII^e siècle en particulier. Par l'intermédiaire de ce critique, Mishima s'était de toute évidence forgé une idée assez claire de la pensée de Georges Bataille, avant même la parution de la première œuvre de l'écrivain français en japonais. Cet intérêt ne pouvait qu'être renforcé par ses lectures du marquis de Sade.

Comme chacun sait, Bataille était l'un des principaux défenseurs du Marquis et l'un de ceux qui ont largement contribué à sa réhabilitation dans la période de l'entre-deux-guerres. De son côté, Mishima a écrit plusieurs essais pour défendre son ami Shibusawa et les œuvres de Sade que ce dernier avait traduites en japonais.

Un autre texte où Mishima traite de Bataille est inséré dans une œuvre critique plus considérable, rédigée sur l'art du roman en general: *Shôsetsu to wa manika: Qu'est-ce que le roman?*¹. Il s'agit d'une analyse de *Ma Mère* et de *Madame Edwarda* avec quelques observations sur l'identification de la putain à Dieu opérée dans ces romans. Bien qu'intéressante, l'analyse proposée par Mishima dans cet essai paraît moins pertinente que ce qu'il a écrit sur Georges Bataille auparavant.

À propos des traces de la pensée bataillienne chez Mishima, le critique Hirano Kôji s'est surtout préoccupé de l'œuvre que Mishima a déclaré être la plus représentative de toute sa production littéraire: le conte *Yûkoku, Patriotisme*, paru en 1960, sept mois après la traduction japonaise de *l'Érotisme*. Il existe plusieurs liens évidents entre ce conte et les idées, voire les romans et autres essais de Bataille. Mais l'influence de ce dernier se manifeste aussi dans l'essai réactionnaire et nationaliste *Bunka bôei ron, Sur la défense de la culture*. Néanmoins, pour repérer l'usage que Mishima a fait des idées de Bataille, c'est surtout vers l'un de ses romans les mieux connus, *Gogo no eikô, Le marin rejeté par la mer*, qu'il faut se tourner.

On peut repérer d'emblée deux traits principaux de la pensée bataillienne dans ce roman: le lien entre la sexualité et la mort d'une part, et la distinction entre «le continu» et «le discontinu», d'autre part. On se souvient que Bataille faisait appel à des observations biologiques et anthropologiques pour expliquer la relation paradoxale entre le désir sexuel, c'est-à-dire, le besoin de procréation, et le désir d'anéantissement, le besoin de mort. Pour résoudre ce paradoxe, il recourait à une méthode de propagation considérée comme plus primitive, plus élémentaire que l'accouplement de deux êtres d'un sexe différent: la parthénogenèse, ou la reproduction asexuée.

Au sujet de la reproduction sexuée-celle des êtres humains-, Georges Bataille écrit:

La reproduction met en jeu des êtres discontinus. Les êtres qui se reproduisent sont distincts les uns des autres et les êtres reproduits sont distincts entre eux comme ils sont distincts de ceux dont ils sont issus. Chaque être est distinct de tous les autres. Sa naissance, sa mort et les événements de sa vie peuvent avoir pour les autres un intérêt, mais il est seul intéressé directement. Lui seul naît. Lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité².

Concernant la reproduction asexuée des êtres simples, Bataille constate qu'en se divisant en deux nouveaux noyaux, le premier être disparaît, et que, devenu deux nouveaux êtres différents, le premier est en un sens mort. En tant qu'êtres séparés, les nouveaux noyaux sont eux aussi discontinus, mais il existe toujours un instant de continuité au moment de la formation des nouveaux êtres et de la disparition de l'être premier: «Le premier meurt, mais il apparaît dans sa mort un instant fondamental de continuité de deux êtres»³.

Georges Bataille poursuit alors en affirmant que, pour les êtres sexués tels que les hommes, il y a aussi un moment d'unité, de continuité, quand le spermatozoïde et l'ovule se fondent ensemble pour devenir fœtus; et que, par conséquent, l'homme possède un sentiment de mort et d'anéantissement dans ce même moment.

Le Marin Rejeté Par La Mer

Pour faciliter la comparaison, résumons brièvement le roman. Noboru, un garçon de treize ans, habite à Yokohama avec sa mère Fusako, qui est veuve mais toujours jeune et jolie. Au commencement de l'histoire, Noboru découvre, dans le mur qui sépare sa chambre de celle de sa mère, un petit trou par lequel, une nuit, il peut observer une scène d'amour entre sa mère et Ryûji, l'officier en second d'un cargo qui fait escale au port pour quelques jours. Ce marin, calqué dans une certaine mesure sur le lord Jim de Conrad, a toujours cru en un destin supérieur qui l'attendrait quelque part loin au-delà de l'océan et qui serait lié à une mort glorieuse. Pourtant, sa vie actuelle de marin est monotone et, la trentaine passée, il se demande si ce destin glorieux s'accomplira jamais. C'est pourquoi il accepte de quitter la mer en se mariant avec la jeune veuve et d'endosser le rôle d'un bon père bourgeois. Quand, par le petit judas au fond d'un tiroir, il voit ce marin en compagnie de sa mère, l'adolescent Noboru croit participer à un moment extraordinaire et glorieux, mais dont la gloire dépend du fait que les deux participants ne resteraient pas ensemble. Quand il entend la sirène d'un bateau naviguant au loin, il l'interprète comme la confirmation de la fascinante tragédie en cours: le marin retournera à la mer, laissant la femme, seule et désespérée. Il aperçoit, dans le sens défini par Bataille, le «continu» se manifester momentanément dans cette scène érotique. Sa révolte n'en est que plus grande quand il apprend que le marin, au lieu de rejeter la femme, rejette la mer et cherche à devenir un homme moyen convenable. Pour sauver la situation, Noboru complotte avec ses amis-tous aussi nihilistes que lui-de tuer le marin par vivisection et, par là, de lui offrir malgré lui une mort glorieuse.

Avant même la nuit où il a pu surprendre les caresses du marin et de sa mère, Noboru avait découvert que le trou lui donnait accès à un monde particulier et luminescent, la chambre maternelle aperçue à travers le petit orifice devenant un endroit mystérieux et troublant. Pourtant, quand il ouvre la porte pour regarder la chambre comme d'habitude:

Noboru ne pourrait jamais oublier l'impression étrange qu'il éprouva quand il y pénétra en trombe. Il avait beau regarder, il ne retrouvait en rien la chambre qu'il avait aperçue quelques instants auparavant par le trot⁴.

L'aspect le plus important de ce trou secret et de cet acte de voyeurisme est de permettre une situation contradictoire et simultanée d'être et non-être. Comme si Noboru était vraiment dans la chambre, alors même qu'il en est absent. Le fait que, d'habitude, sa mère ferme la porte de sa chambre à clé, ne sert qu'à renforcer ce sentiment d'être en deux Linux différents au même moment, d'être absent et double. Noboru en prend véritablement conscience la nuit où son nouveau père demande à sa mère de ne plus fermer sa porte. Loin d'être hereux, Noboru est profondément troublé par ce changement et par la mise en échec de sa situation de voyeur, du fait de cette liberté non voulue. Il aurait souhaité refermer la porte sur lui-même: «Ne pourrais-je, tout en restant dans ma chambre, être dehors et fermer ma porte à clé?»⁵.

Le lien entre cette situation et l'évocation faite par Georges Bataille de la parthénogenèse (ou, pour être plus précis, de l'agamogenèse) des organismes unicellulaires, à la fois unis et jamais séparés, est patente. Car l'état qui consiste à être fermé et ouvert au même instant correspond au moment de la conception, quand les portes de la mort et de la vie sont ouvertes et fermées simultanément, ce que Bataille appelle: «un instant fondamental de continuité».

Quelques jours plus tard, la nuit même où il apprend que sa mère va se marier avec Ryûji, Noboru laisse brûler exprès une lampe électrique dans le grand tiroir, afin qu'ils découvrent le petit judas. Pourtant, quand Fusako court dans sa chambre, furieuse et humiliée, il refuse de s'excuser:

Dans l'obscur ouverture de la commode, il s'était trouvé à la limite extrême de son monde, au bord de ses mers et des déserts. Toutes choses étant nées là, ayant encouru une punition parce qu'il se trouvait là, il lui était impossible de retourner dans les villes tièdes des hommes, ni d'abaisser son visage sur les pelouses mouillées de larmes⁶.

Ce grand tiroir du placard, contigu mais extérieur à la chambre de la mère, se situe sur les marges de la mort, rappel de la marge entre la mer et le sable de la plage. Il faut remarquer aussi que, si le marin Ryûji est fortement associé à l'image de la mer, le corps de Fusako est à deux occasions comparé à la ligne du rivage⁷.

Aussi, quand Noboru pense, par exemple, à la laideur, ou vulgarité du monde, il l'associe à l'image de sa mère debout, nue devant la glace:

Les nuits de clair de lune, sa mère éteignait la lumière et se tenait nue devant son miroir. Cette impression de vide privait Noboru de sommeil ces soirs-là. La vulgarité du monde apparaissait dans les endroits éclairés et dans ceux où régnait une ombre douce. Si j'étais une amibe, pensait-il, avec un corps infinitesimal, je pourrais vaincre cette vulgarité⁸.

Dans sa critique de l'*Érotisme*, Mishima souligne l'importance pour Bataille des études anthropologiques de Roger Caillois. Dans *l'Homme et le Sacré*, ce dernier parle de l'importance fondamentale des deux principes antithétiques du pur et de l'impur dans les croyances des hommes primitifs. Ces principes, devenus idées de dieu et du diable, ou de paradis et d'enfer dans les religions ultérieures, se présentent aussi sous la forme de deux états sacrés entre lesquels se situe le monde banal des êtres humains. Ils peuvent se manifester également en tant que principes opposés: soleil et lune, eau et terre, etc.

Dans *Le Marin*, comme ailleurs dans les romans de Mishima, le soleil semble être un élément masculin, tandis que l'image de la femme-la mère de Noboru se regardant debout devant la glace-évoque non seulement l'idée de la discontinuité mais aussi la stérilité de la lune féminine qui s'oppose à la fécondité et à la puissance du soleil. S'il peut sembler étrange qu'aussitôt après cette vision, Noboru se dise qu'il aurait voulu être une amibe, cette idée se comprend aisément quand on repense aux explications de Bataille concernant le continu et discontinu et leur rapport avec la reproduction asexuée. La femme seule et nue devant la glace représente d'une manière très aiguë l'isolement

d'un être discontinu. Elle est seule et séparée, un être qui se regarde étant forcément conscient de sa séparation –à l'exact opposé de la division asexuée et continue que symbolisent les amibes. Elle fait partie du monde vulgaire/laid (iyarashii) que Noboru voudrait pouvoir combattre en devenant une amibe.

L'autre élément thématique du *Marin* qui évoque les idées de Georges Bataille est la connexion entre désir sexuel et impulsion meurtrière. Considérant le fait que le besoin de reproduction, même chez les êtres sexués, est accompagné d'un désir d'anéantissement, Bataille s'interroge:

Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires? une violation qui confine à la mort? Qui confine au meurtre?⁹.

Il ajoute:

Dans le mouvement de dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive, féminine qui est dissoute en tant qu'être constitué.

Et pour finir:

L'action décisive est la mise à nu...La mise à nu, envisagée dans les civilisations où elle a un sens plein, est, sinon un simulacre, du moins une équivalence sans gravité de la mise à mort¹⁰.

Les liens établis par Bataille entre érotisme et sacrifice ont eu écho dans l'esprit de Mishima, fasciné par les scènes de mise à mort, par les images de beaux corps torturés. Dans *Le Marin*, on peut noter la description de Ryûji regardant Fusako en train de se déshabiller: «Ses yeux, qui luisaient dangereusement, ne quittaient pas un instant la femme qui se déshabillait»¹¹. Peu après, Noboru entend la sirène du bateau et, bientôt, le regard dangereux et rapace de l'homme se confond avec la rapacité de la mer: «Plein du scintillement de la folie de la nuit, la sirène apportait du large, du centre des océans, de la nostalgie au sombre miel de la petite chambre»¹².

Le regard brillant du marin et l'éclat de la nuit se confondent, et, au moment de l'union, c'est le continu, sous les traits de la mer, qui vient englober les deux petits êtres discontinus qui s'étreignent.

Les yeux dangereux de Ryûji pendant qu'il regarde la femme se déshabiller renvoient aussi à ces mots de Bataille dans *l'Érotisme*:

L'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé. La femme dans les mains de celui qui assaille est dépossédée de son être¹³.

C'est naturellement pour cela que Noboru et ses amis pensent que la seule façon de faire rentrer Ryûji dans l'univers dont il est sorti est de le soumettre à des supplices réels dont ses étreintes avec Fusako étaient des représentations. Il s'agit donc non seulement de le dépouiller de ses vêtements mais de son corps tout entier.

La relation entre la vivisection et l'acte sexuel est rendue de façon presque trop nette pendant la description de la vivisection du petit chat à laquelle se livrent les garçons pour se faire la main:

Le chat n'était qu'un extérieur, la vie avait simplement emprunté l'apparence d'un chat. L'intérieur (...). Sous la surface se trouvait un intérieur glissant sans expression, une existence intérieure placide, un blanc luisant en parfaite harmonie avec Noboru et les autres, et ils pouvaient sentir leur propres intérieurs compliqués, d'un noir d'encre, s'en approcher et le couvrir de leur ombre, comme des bateaux se déplaçant sur l'eau.

C'est vraiment à ce moment que les garçons et le chat, ou plutôt ce qui avait été un chat, ne firent plus qu'un. Progressivement, l'endoderme fut mis à nu; joli comme de la nacre, il n'était point du tout repugnant...

Qu'est-ce que vous en pensez? Est-ce qu'il n'est pas trop nu? C'en est assez indécent d'être aussi nu...¹⁴

Les correspondances abondent: la nudité du corps découvert, le sentiment d'unité qui relie les garçons avec le chat mort; l'immensité de la vie par-delà les distinctions existant entre les êtres discontinus (le masque du chat). Noboru compare ensuite la nudité du chat avec la nudité de sa mère et du marin la nuit précédente:

Noboru essayait de comparer ce cadavre, qui se présentait ainsi nu au monde, avec les figures on ne peut plus nues de l'homme et de sa mère la nuit précédente, mais elles n'étaient pas assez nues en comparaison. Elles étaient encore enveloppées dans une peau. Même la sirène impressionnante et le vaste monde qu'elle évoquait ne pouvait pas avoir pénétré aussi profondément que ceci: le chat dépouillé était placé par les mouvements de ses viscères en contact plus direct et plus frémissant avec le noyau du monde¹⁵.

La traduction française emploie le mot «noyau» pour le japonais «kakushin», ce terme de «noyau» étant précisément celui que Bataille utilise pour décrire les amibes qui se joignent et s'entremêlent dans la reproduction asexuée.

Le moment étant venu pour Ryûji de faire sa demande en mariage à Fusako, il s'interroge sur son désir d'abandonner sa vie de marin et ses rêves de gloire lointaine. Il se souvient de sa conviction que seule cette vie pourrait le faire progresser vers la perfection de sa masculinité, vers la mort: «La situation qui va te porter aux plus hauts sommets que peut atteindre un homme»¹⁶.

Ce qu'il essayait toujours d'atteindre était kanata, l'au-delà que Renondeau traduit par «là-bas»:

La gloire qui est là-bas; la mort qui est là-bas? De toute manière, cela a toujours été là-bas, incontestablement là-bas¹⁷.

Dans le mot kanata, on peut remarquer encore un parallèle avec un concept que Bataille explique dans *l'Érotisme*, celui de l'«au-delà». Bataille explique que nous ne pouvons éviter de mourir mais que nous ne pouvons éviter non plus de «sortir des limites». Mourir et sortir des limites sont d'ailleurs une seule et même chose:

Et toujours nous cherchons à nous tromper, nous nous efforçons d'accéder à la perspective de la continuité, qui suppose la limite franchie, sans sortir des limites de cette vie discontinuée. Nous voulons accéder à l'au-delà sans franchir le pas, nous maintenant sagement en deçà. Nous ne pouvons rien concevoir, rien imaginer, sinon dans les limites de notre vie, au-delà desquelles il nous semble que tout s'efface. Par-delà la mort, en effet, l'inconcevable commence, que nous n'avons pas ordinairement le courage d'affronter¹⁸.

Dans la figure de Ryûji qui se demande encore, juste avant sa mort, s'il aurait dû abandonner sa vie de marin et ses espérances d'une mort lointaine et glorieuse, on peut retrouver l'être humain tel que le décrit Bataille, celui que le désir porte vers un monde inconcevable, qu'il n'a pas le courage d'affronter.

Shibusawa Tatsuhiko rapporte le commentaire suivant fait par Mishima au sujet du *Marin*:

Le rêve aigu et impossible de me coucher avec l'être que j'étais pendant la période parthénogénétique de l'adolescence, le rêve doux et destructeur d'être tué par la personne que j'étais lors de ma jeunesse: ces nombreux symptômes de folie devenaient les forces motrices qui présidèrent à la création de cette oeuvre¹⁹.

L'utilisation du mot tanseiseishoku-teki «parthénogénétique» dans ce contexte est assez frappante et n'a de sens que dans le souvenir de Georges Bataille; Noboru se

rapprochait du «continu» de l'univers qui se manifeste seulement au seuil de la mort ou dans le simulacra de la mort qu'est l'acte sexuel.

Compte tenu de la fascination toujours manifestée pour la mer, le sacrifice sexuel, etc., thèmes pleinement exploités dans le chef-d'oeuvre de jeunesse qu'est *Confession d'un masque*, il est évident qu'avant même la lecture de Bataille, les idées de Mishima recouvraient des territoires semblables à ceux de l'écrivain français. Tout comme Bataille, Mishima a, dans sa jeunesse, beaucoup lu et admiré Nietzsche. Aussi, quand il cite, avec une évidente approbation, la déclaration de Georges Bataille selon laquelle l'érotisme pourrait être la question principale du XXI^e siècle²⁰, c'est pour avoir reconnu une âme soeur non parce qu'il aurait reçu une illumination. Néanmoins, la façon dont Bataille a développé certains idées dans *L'Érotisme* - en particulier la distinction entre le continu et le discontinu, et ce qu'il a écrit concernant la reproduction asexuée-ont offert à Mishima des outils littéraires puissants, dont il s'est servi d'une manière très efficace dans son roman. Si Mishima, comme maints écrivains d'ailleurs, ne s'est jamais voué qu'à quelques thèmes fondamentaux, il a toujours cherché une structure symbolique nouvelle pour les faire valoir. On peut en l'occurrence penser que ce sont les idées de Georges Bataille qui l'ont aide à formuler l'écriture de cette histoire bizarre et troublante qu'est *Gogo no eikô*.

BIBLIOGRAPHIE

- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.
Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
Mishima Yukio, *L'Érotisme de Georges Bataille traduit par Muro Junsuke*, in *Oeuvres critiques de Mishima Yukio*, vol.I, Tokyo, Shinchôsha, 1989 a: 504-508.
Mishima Yukio, *Qu'est-ce que le roman?*, *Shôsetsu to wa nanita*, in *Œuvres critiques de Mishima Yukio, Mishima Yukio hyôron zenshû*, vol.II, Tokyo, Shinchôsha, 1989 b: 735-788. Édition Bilingue japonais-français.
Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer, Gogo no eikô*. In *Œuvres Complètes de Mishima Yukio, Mishima Yukio zenshû*, Vol.14, Tokyo, Shinchôsha, 1973. Édition bilingue japonais-français.
Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer*, trad. par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968.
Shibusawa, Tatsuhiko., *Souvenirs de Mishima Yukio*, Tokyo, Rippû shobô, 1983.

NOTES

1. Mishima Yukio, *Qu'est-ce que le roman*, (*Shôsetsu to wa nanita*), in *Œuvres critiques de Mishima Yukio, (Mishima Yukio hyôron zenshû)*, vol.II, Tokyo, Shinchôsha, 1989 b: 735-788. Édition Bilingue japonais-français.
2. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957, p. 18-19.
3. *Ibidem*, p. 48.
4. Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer*, trad. par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968, p. 14.
5. *Ibidem*, p.149.
6. *Ibidem*, p. 158.
7. *Ibidem*, p. 48.
8. *Ibidem*, p. 49.
9. Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit, p. 24.

10. *Ibidem*, p. 24-25.
11. Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer*, op. cit, p. 19.
12. *Ibidem*, p. 19-20.
13. Georges Bataille., *L'Érotisme*, op. cit, p. 100.
14. Mishima Yukio., *Le Marin rejeté par la mer*, op. cit, p. 65.
15. *Ibidem*, p. 65-66.
16. Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer*, (*Gogo no eikô*). In *Œuvres Complètes de Mishima Yukio*, (*Mishima Yukio zenshû*), Vol.14, Tokyo, Shinchôsha, 1973. Édition bilingue japonais-français, p. 396.
17. Mishima Yukio, *Le Marin rejeté par la mer*, trad. par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968, p. 116.
18. Georges Bataille., *L'Érotisme*, op. cit, p. 156-157.
19. Shibusawa, Tatsuhiko., *Souvenirs de Mishima Yukio*, Tokyo, Rippû shobô, 1983, p. 45.
20. Mishima Yukio, *Qu'est-ce que le roman?*, (*Shôsetsu to wa nanita*), in *Œuvres critiques de Mishima Yukio*, (*Mishima Yukio hyôron zenshû*), vol.II, Tokyo, Shinchôsha, 1989 b, p. 507. Édition Bilingue japonais-français.

MARTHA VASSILIADI*

**LA DYNAMIQUE DU LIEU:
GENÈVE DANS LA POÉSIE GRECQUE
CONTEMPORAINE¹**

à Bertrand Bouvier

Il y a des villes plus ou moins littéraires, villes mythes et villes fantômes, lieux de rêve ou d'exil, représentations d'un monde chaotique, miroitements d'une conscience moderne jamais totalement saisissable. Or, Genève ne fait pas partie de cette mythologie urbaine, du moins pas dans l'imaginaire grec: figée dans sa géographie docile, baptisée dans les eaux du lac et celles du Rhône, la cité de Rousseau n'inspire pas les romanciers grecs, qui y voient les reflets d'une euphorie bourgeoise, le décor d'un paysage merveilleux mais hygiénique, les traces d'un passé historique riche, mais tristement neutre. Prospère et tranquille et par là artificielle, image-rivale au lyrisme revendiqué de l'anarchie grecque, la ville s'efface derrière ses propres symboles: l'argent, les montres, le chocolat.

Ainsi, dans le roman de A. Michalopoulou *Όσες φορές αντέξεις*² (Tant que tu résisteras) l'héroïne se promenant dans les lieux légendaires de Genève (le Mont-Blanc, les Bastions, la place Bourg-de-Four) ne fait que reconnaître dans la réconfortante platitude de la ville son propre isolement: copie conforme d'une Europe unie, cette *terra incognita* guère mystérieuse ne surprend pas, ne séduit pas, ne respire pas.

Vue sous cet angle de méfiance, Genève construite à partir d'images stéréotypées n'inspire pas de rêveries, ne suscite pas l'admiration, mais invite à des séjours solitaires dans l'inconscient: dans le même roman, la protagoniste anonyme et étrangère, découvre la vérité de la ville à travers le mensonge des cartes postales, comme si flâner dans les parcs et les rues de Genève, c'était marcher à l'intérieur d'un tableau trop parfait pour être vrai:

Comme il est bien dans les villes étrangères celui qui souffre. Comme il se cache bien derrière les arbres d'une place ou derrière les rayonnages des cartes postales. Toute Genève se trouvait rangée sur ces étagères, en vue panoramique, en poses figées du papier: le jet d'eau au milieu du lac, le casino en couleur de fête foraine, la Promenade des Bastions couverte de ses feuilles de platane dorées. Les cartes représentaient la ville comme la voit quelqu'un avec les yeux embués après avoir auparavant pleuré. Immobile, sans bruits, ni détritits, ni même un craquement de branche³.

«Caserne de bonheur» (Στρατόπεδο ευτυχίας) selon Chr. Vakalopoulos dans son roman *Γραμμή του ορίζοντος*⁴ (*La Ligne de l'horizon*) Genève, synonyme de la vie facile, ne sera pas totalement comprise, même pas par ceux qui ont goûté son

* Enseignant-chercheur dans le domaine néohellénique, Martha Vassiliadi a fait ses études à Thessalonique, à Paris et à Genève et depuis 2004 elle enseigne la langue et la littérature grecques modernes à l'Université de Genève.

hospitalité, même dans un contexte autre que celui de l'actualité récente. Dans le roman historique de Soti Triantafyllou *Το εργοστάσιο των μολυβιών*⁵ (*L'usine des crayons*) Lénine dévoile sous la beauté «provinciale» de la ville un ennui latent:

Ωραία επαρχιακή πόλη, είπε ο Λένιν κοιτώντας το δρόμο μέσα από τη τζαμαρία. Εδώ οργανώθηκε η πρώτη ρωσική μαρξιστική οργάνωση, θα το ξέρετε βέβαια, έχουν περάσει κιόλας πάνω από τριάντα χρόνια. Αλλά είναι λίγο πληκτικά, δεν βρίσκετε; (Belle ville de province, dit Lénine regardant la rue à travers la vitre. C'est ici que la première association marxiste russe a été fondée. Vous le savez bien sûr, trente ans sont déjà passés. Mais on s'y ennueie un peu, vous ne trouvez pas?)⁶.

Dans le roman moderne, Genève s'enferme dans le sarcasme quelque peu vengeur des descriptions réalistes des écrivains grecs de la jeune génération, qui trouvent pourtant, dans sa topologie rassurante, le décor parfait pour habiller l'impasse existentielle de leurs héros, victimes d'un monde sans frontières mais aussi sans visions. Cependant, en poésie, la physionomie de la ville se dessine à partir de son passé, passé lié par un moment court mais décisif au destin des Grecs. Espace-refuge pour Andréas Calvos, patrie accueillante pour Capodistrias, la ville en tant qu'accumulateur d'histoire⁷ (pour reprendre un terme de Michel Butor), et donc de texte s'ouvre à une autre perspective de lecture.

Si Piéris réussit à aménager dans le tissu urbain la chronique d'un désir amoureux en rythmant sans cesse la narration avec des précisions historiques et topographiques et que Vagenas retrace méthodiquement l'itinéraire solitaire de Calvos dans les rues de la Vieille Ville, ces deux visions poétiques de Genève, si différentes dans leur concept, ont quelque chose en commun: activant une sorte de mémoire antérieure, héritée de tous les récits, de toutes les lectures, en somme de toutes les traces, les deux poètes s'approprient ce lieu non-familier en y plaçant respectivement soit la fiction d'un amour, soit celle d'une biographie.

Il s'agit là d'un processus d'appropriation qui annule la fonction du poète-flâneur: saisir le spectacle de la ville à travers le regard d'un autre signifie pénétrer la réalité du lieu grâce à l'expérience vécue d'une personne tierce dont la présence s'inscrit *a priori* dans tous les signes topologiques (les rues, les quartiers, les édifices) et marque ainsi notre pouvoir de perception. Ainsi, la ville ne s'offre pas comme une découverte mais comme un déjà-vu et un déjà-vécu qui, aussitôt transformé en acte poétique, désigne une preuve d'intégration. Que ce soit une femme virtuelle qui guide le poète dans l'exploration historique de la ville, que ce soit la géographie personnelle du poète visitée par un autre poète, les images de Genève cristallisées dans ces deux textes contemporains dépendent directement de l'existence historique de la ville, existence formée autant que déformée en faveur de la fiction du poème.

Ces sont quelques-unes des modalités de ce dialogue entre la ville et le poète que nous voudrions étudier, à partir de ces deux poèmes, commençant par celui de Vagenas.

I. Le poète du poète : Calvos à Genève

Ο Κάλβος στη Γενεύη

Ένας παλιός καναπές.
Μια καρέκλα που τρίζει.
Κλειστές κουρτίνες. Το τραπέζι στενό.
Στο ράφι τραγωδίες του Αλφιέρι.
Και τα οργισμένα γράμματα
του Φώσκολου.

Calvos à Genève

Un vieux canapé.
Une chaise qui grince.
Rideaux tirés. La table étroite
Sur l'étagère des tragédies d'Alfieri.
Et les lettres furieuses
de Foscolo.

Χειμώνας. Αέρας ψυχρός.
 Βροχή. Το ποτάμι.
 Στην άλλη όχθη ο κόμης Capodistrias
 ταχυδρομεί επιστολές
 στην Πετρούπολη. Και περιμένει.
 Περιμένει. Περιμένει.
 Τη νύχτα μ' ένα βαρύ παλτό περπατάει
 Μέσα από δρόμους υπαρκτούς
 κι ανύπαρκτους:
 Grande-Rue. Place St-Gervais.
 Rue Beauregard. Ελευθερίας.
 Rue du Soleil-Levant. Αρετής.
 Η γράφει κάτι σπασμένα ελληνικά
 σε χαρτί δανεισμένο από τη λέσχη
 της Société de Lecture.

Hiver. Vent froid.
 Pluie. Le fleuve.
 Sur l'autre rive le comte Capodistrias.
 poste des lettres
 à Saint-Petersbourg. Et il attend.
 Il attend. Il attend.
 La nuit, vêtu d'un manteau
 épais il marche à travers
 des rues qui existent et n'existent pas:
 Grand-Rue. Place Saint-Gervais.
 Rue Beauregard. de la Liberté.
 Rue du Soleil-Levant. De la Vertu.
 Soit il écrit en mauvais grec
 sur un papier emprunté
 à la Société de Lecture

Écrit en 1982⁸, ce poème n'appartient ni à la ville, ni à sa poétique, car il naît d'une lecture. Tous les détails évoqués concernant le séjour de Calvos à Genève de 1822 jusqu'en 1824, présentés et étudiés avec rigueur et sensibilité par Bertrand Bouvier dans son article «Calvos in Geneva»⁹ servent au poète d'éléments d'une scénographie tant réelle qu'imaginaire. En effet, Calvos s'était installé à Genève, lorsque suspecté de carbonarisme, il avait dû quitter Italie. Il est vrai aussi que dans la même période mouvementée de 1822 à 1826, le comte Capodistrias marche dans les mêmes rues, mais de l'autre côté du Rhône et s'enivre du même désir de liberté. Il est vrai que le poète exilé durant ses années à Genève mène une existence pauvre et solitaire: son étude passionnée du manuscrit de l'*Iliade* à la Bibliothèque publique, ses fréquentations des patriotes italiens dans les salons de la Société de Lecture fixent son parcours de la cité: de la place Saint-Gervais où il résidait aux axes principaux de la Vieille Ville.

C'est cette Genève du XIX^e siècle, sombre et nocturne que Vagenas choisit pour mettre en scène l'étrange aventure de la vie de Calvos. Ni la modernité de Londres, ni la lumière de Florence –villes où le poète a longtemps habité, mais qui ont toujours été associées aux thèmes du mouvement, du bruit, de la foule– ne résument sa profonde solitude, comme le fait le paysage de Genève. D'une description à l'autre, du dedans au-dehors, d'un poète à l'autre, de Vagenas à Calvos la narration ne quitte jamais la ville: le poème organisé avec la précision d'un discours scénique détermine les limites de l'espace, d'abord de l'espace intérieur (la disposition des meubles et des objets) et puis de l'espace extérieur (la disposition de la ville: le fleuve et les rues).

Conduisant le regard d'un objet à l'autre sur un ton presque cavafien¹⁰ car dépouillé de lyrisme, Vagenas relate une histoire, celle d'une résignation qui se grave sur les meubles usés, celle d'un isolement qui se lit dans les lettres indignées, dans l'admiration du poète pour l'héroïsme surhumain des tragédies d'Alfieri. Or, inventoriant ainsi l'espace, le poète n'arrange pas simplement à sa guise les éléments de la biographie de Calvos, mais va à la rencontre de son personnage.

Issue des lectures et des nombreux renseignements sur l'amitié problématique de Calvos avec Foscolo ou son attachement à la thématique d'Alfieri, la figure du poète de Zante projetée dans le décor réel de la ville sort du contexte philologique de son œuvre et prend les contours d'un corps qui s'installe dans la géométrie urbaine. Vagenas déjà familier avec cette sorte de transcription d'intertexte en texte, sensible à ce que le critique littéraire peut transformer en poésie ne dialogue pas ici avec son protagoniste,

mais il se contente de le suivre dans le labyrinthe de la cité, qu'il perçoit uniquement à travers son intimité, son regard, son drame.

Le poète (Calvos) livré au poète (Vagenas) devient ainsi son guide à travers les vérités cachées de la ville. Dans ce jeu de miroirs, où le dedans reflète fidèlement la réalité close de Calvos, le dehors minutieusement cartographié éclate en noms de rues, en mots qui, en français dans le texte, dans leur dimension exclusivement sonore, brisent le rythme du grec : «Grand-Rue. Place St-Gervais. Rue Beauregard / Ελευθερίας. Rue du Soleil-Levant. Αρετής.»

Cette litanie des mots détachés de leur qualité triviale de nommer l'espace décrit ici un rite d'inclusion: le poète Calvos inscrivant sur le lieu ses hantises et sa vision de la liberté, fait partie du paysage, s'incruste à l'histoire de Genève, non pas comme un élément extérieur de folklore, mais comme une présence qui féconde et dirige la perception de la ville dans l'imagination de Vagenas. Le texte de la ville envahit le texte du poème, les rues codifient la mémoire, l'aller-retour des mots d'une langue à l'autre associe l'écriture à l'errance en illustrant magnifiquement ces deux thèmes majeurs dans l'univers de Calvos.

Vagenas réussit avec ce poème un pari difficile: lire la vie de Calvos dans le livre de la ville. À l'instar de ses maîtres tel Cavafy dont il est un excellent commentateur ou encore Empiricos –on reconnaît d'ailleurs dans la succession des toponymes genevois la réminiscence du pouvoir sonore des mots dans son poème «Αι λέξεις»¹¹ où retentissent les noms des plusieurs stations du métro parisien–, Vagenas le poète et non pas le critique, ni l'universitaire propose ici un autre niveau de lecture. Identifiant son expérience de la ville à celle de Calvos, il parvient à cerner sans sentimentalisme la physionomie de la ville ou plutôt un de ses aspects les plus évocateurs pour l'imaginaire grec.

Michalis Pieris: L'élégie de Genève

Or, si chez Vagenas la ville se compose et se recompose par les pas de Calvos, pour le poète chypriote Michalis Pieris, Genève n'a pas un seul visage. Poète des villes, de la même génération que Vagenas et du même milieu universitaire, Pieris dans son *Élégie de Genève*¹² retourne aux lieux familiers de sa mythologie personnelle: les métamorphoses de la ville/femme, la dialectique du passé et du présent, le mécanisme indomptable de l'écriture¹³. Autour de ces trois pôles thématiques, le poème s'articule en trois unités narratives selon le rythme régulier d'un récit de rêve (πριν έρθεις σ' ονειρευτήκα, κρατούσα τα κλειδιά της πόλης και σου τά 'δωσα). Écrite en 2000 à Genève, comme le précise le poète, l'élégie s'achève un an après à Nicosie: entre le poème et le lieu se tisse l'équilibre complice d'un épisode vécu.

Ainsi, contrairement à Vagenas qui fonde la fiction de son poème sur la vie et la vue d'un autre, Pieris plonge dans le passé de la ville saturé de réminiscences historiques et inscrit l'urgence de son désir dans le temps présent des rues de Genève. Pourtant, même si entre le poème et le lieu, il n'y a pas de distance à parcourir, entre le poète et la ville, la figure de la femme filtre toutes les images et toutes les impressions interdisant ainsi au poète l'accès direct au monde réel de la cité. Exposé à la réalité de la ville, le poète s'expose à la double vérité de la femme, lorsque interrogeant la femme, c'est la ville et son passé qu'il tend à pénétrer:

Είναι μικρή η πόλη, μπαίνεις απ' το στενό
του μπόγια Ταπαζάν¹⁴, ακούς τον κρότο
απ' τα κεφάλια που κτυπούν στο δάπεδο
κομμένα, ακούς αργά τα βήματα

vv. 24-38

la ville est petite, tu entres de la rue
du bourreau Tabazan, tu entends le bruit
des têtes coupées qui heurtent le sol,
tu entends les pas lents

του πληρωμένου έρωτα της ρήγαινας
των κοριτσιών¹⁵ που δίχως να γεράσει
μετέχει αγέρωχη στο ξέπλυμα της μνήμης

de l'amour payé de la reine
des filles qui, sans vieillir blanchit la mémoire.

δεκαέξι παλικάρια πέσανε τη νύχτα της
αντίστασης
στο Εσκαλάν¹⁶ από τις σκάλες
πέφτοντας
και μένοντας στη μνήμη καρφωμένοι
και στο τραπέζι σου τους μνημονεύεις όλους
κάθε χρόνο, έναν έναν με τα μικρά ονόματα
σαν νά' ταν συγγενείς ή φίλοι αγαπημένοι
τόσο εύκολο να μνημονεύεις κάθε χρόνο
δεκαέξι όλο κι όλο ήρωες του γένους- όμως!

seize jeunes gens sont tombés la nuit de la
résistance
la nuit de l'Escalade, en tombant des échelles
et se clouant dans la mémoire
et lors du banquet familial,
tu les commémore tous
chaque année, un par un avec leurs prénoms
comme s'ils étaient parents ou amis chers
si simple de commémorer tous les ans
seize héros en tout de la patrie- mais!

Se laissant guider par cette figure féminine, ni tout à fait autochtone ni tout à fait étrangère (σχεδόν δεν είσαι στη Γενεύη), le poète capte le bruit d'une autre époque, déchiffre les gestes et les coutumes, trace le trajet de sa propre histoire. Sous cette lumière, les seize morts de l'Escalade catalogués religieusement dans le recul apaisant d'une prière commémorative éveillent chez le poète la mémoire de sa blessure d'homme chypriote¹⁷. Subvertissant ainsi le mythe fondamental de Genève, le poète se renferme dans le mutisme de son identité grecque-chypriote s'expulsant volontairement de la cité. Le passage s'avère une impasse: comprendre le sens de la ville ne sera possible qu'à travers l'histoire marginale de ses personnalités grecques: Calvos, Capodistrias¹⁸ mais aussi François Portus et Anne de Savoie:

ο Κάλβος γνώριζε μπροστά στην άσπρη κόλλα
γνώριζε πόσοι νεκροί χιλιάδες σφάγια κι άνθη
κάτω εκεί πλουτίζουν¹⁹ το χώμα της Ελλάδος
στη σκοτεινή του κάμαρη κλεισμένος γνώριζε
την πίκρα πνίγοντας σε στίχους, μιάν άλλη
γνώριζε αρετή, ανάληψη στον ουρανό
αυτάγγελτη, ολόγυμη, αμάργαρη και μόνη²⁰.

vv. 39-58

Calvos savait devant la feuille blanche
il savait combien des morts par milliers
d'offrandes sanglantes et des fleurs
comblent la terre de la Grèce
enfermé dans l'obscurité de sa chambre
il connaissait l'amertume se noyant dans des
vers, il connaissait une autre vertu, ascension
dans le ciel souveraine, toute nue, sans
pierreries, unique.

Και ο Φραγκίσκο Πόρτο γνώριζε φτασμένος
απ'το Ρέθυμνο σιωπούσε μες στη φρόνηση
του ξένου κι ο Ιωάννης Καποδίστριας
που κίνησε για Ναύπλιο και βρέθηκε στη
Μάλτα
(βρήκε σε αγγλικό να μπει ο ταλαίπωρος
καράβι!)
και πιο πίσω η Άννα γνώριζε, η Άννα
από την Κύπρο που πάλεψε για το μικρό
ρηγάτο
μα βρέθηκε στην εξοχή της όμορφης
Γενεύης
κλεισμένη μες στο Μπουφαβέντο της σιωπής
να της θυμίζει τη βουνοσειρά που την
κατέχουν
Τούρκοι δεύτερη φορά και τόσοι που
περπατήσαν και τόσοι που έχουν φύγει...

François Portus savait lui aussi, arrivé
de Rethymno il se taisait dans la sagesse
de l'étranger et Jean Capodistrias
qui partit pour Nauplie pour se retrouver à
Malte
(l'infortuné, quelle idée de s'embarquer sur un
bateau anglais!)
et avant eux Anne savait, Anne
de Chypre qui s'est battue pour le petit
royaume
mais se trouva dans la campagne de la belle
Genève
enfermée au Buffevent du silence
pour lui rappeler la chaîne
de montagne
une deuxième fois des Turcs
et tant d'autres qui sont partis...

Και προχωρώ στην πόλη αργά, σαλεύεις
δίπλα μου κορμί της ηδονής γεμάτο φόβο
κι η πόλη η δυσκίνητη το φως αλλάζει

et j'avance lentement dans la ville, tu remues
près de moi corps de volupté plein de frayeur
et la ville immobile change la lumière

θα φύγω τώρα φώναξεις, αφού κι εσύ θα φύγεις
το πρωί
κι όλα θα γίνουν πια ποτάμι που κυλά
θα γίνουν όνειρα νερά του Ροδανού
που όλο κυλά προς Νότο...

il faut maintenant que je parte as-tu crié,
puisque toi aussi tu pars demain et tout sera
comme un fleuve qui coule tout reviendra
rêve, flots du Rhône
qui coule sans cesse vers le Midi...

La ville, *accumulateur d'histoire* mais seulement d'histoire grecque s'efface derrière tous ces visages aisément reconnaissables: la solitude profonde de Calvos qui se fait désir lorsqu'elle explose en mots («αυτάγγελτη, αμάργαρη, ολόγυμνη και μόνη»), la prophétie de l'extraordinaire destin du gouverneur de Grèce gravée sur la ruse des Anglais, l'ombre mythique d'Anna de Lusignan qui, mariée au comte de Genève, s'exile de son île natale. Immobilisée dans cette seule mémoire, celle de ses émigrés, Genève est désormais pour le poète, la ville de Calvos ou celle de Capodistrias...

Là aussi, comme chez Vagenas, le processus de distanciation attire le regard vers ce qui est éloigné, le déjà vécu, le déjà fait de la vie d'un autre, comme si la ville était une image privée d'images qui se fragmente sans cesse en des portraits. Or, dans le cas de Πιέρης, le poète se tournant consciemment vers le passé historique ne cherche pas de masques pour se déguiser; s'il creuse dans la mémoire de la ville, c'est pour retrouver l'empreinte de ses repères et de ses traces, comme si chacun de ses voyages signalait un retour au même mythe: l'être et le mal être de son identité, l'être et le paraître du désir. Car, si ce n'est pas l'histoire qui peut rendre la ville présente, l'expérience concrète de la chair nomme l'espace d'une autre manière. Dans l'élasticité du désir, le corps urbain existe dans la mesure où il contient et autorise un vécu précisément érotique.

Libérée de ses héros, délivrée de sa fragmentation constante en rues et en noms, la ville emprunte la symétrie indéfinissable d'un paysage liquide, métaphore explicite de la géographie corporelle. Privilégiant l'image du fleuve en dépit du symbole classique du lac (ne serait-ce que pour les belles sonorités du jeu de mots Ροδανός: ρόδινο ποτάμι, όνειρα νερά), le poète fuit la réalité qu'il a si méthodiquement construit pour s'installer dans le temps du mouvement des eaux, mouvement qui, d'ailleurs annonce un départ et un échec.

Soumise à un système d'érotisation, la ville ne réussit pas à s'affirmer et s'efface dans les vagues contours oniriques d'un lieu irréel. C'est par le même détour que le poète confronte l'histoire de la ville à celle de son pays, qu'il définit la nostalgie comme seule condition de l'amour: «θα φύγω ξένοσ όπως ήρθα» (je m'en irai étranger comme je suis venu).

Cette fixation à l'identité de l'étranger, ce motif de la non-appartenance d'ailleurs éminemment présent dans le personnage de Calvos imprègne les deux visions poétiques de Genève, celle de Pieris ainsi que celle de Vagenas. «Trébuchant sur les mots comme sur des pavés», comme dirait Baudelaire, ces deux poètes travaillant systématiquement avec toute la tradition qui les précède ne s'y rendent à Genève que pour retrouver le mythe de leurs propres «blessures», comme dirait Seferis.

NOTES

1. Cette communication a été prononcée lors du colloque international «Genève et la Grèce moderne», 21-22 novembre 2003, à l'Université de Genève.
2. Amanta Michalopoulou, *Όσες φορές αντέξεις*, Kastaniotis, Athènes, 1998.
3. *Ibid.*, p. 298-299.
4. Christos Vakalopoulos, *Η Γραμμή του ορίζοντος*, Hestia, Athènes, 1992.
5. Soti Triantafyllou, *Το Εργοστάσιο των μολυβιών*, Patakis, Athènes, 2000.
6. *Ibid.*, p. 185.
7. Cf. Michel Butor, «La Ville comme texte» in *Répertoire V*, Minuit, Paris, 1982, p. 35.
8. Nassos Vagenas, *Τα Γόνατα της Ρωζάνης*, Kedros, Athènes, 1982, p. 34. Sur ce poème voir l'étude récente de Vassilis Letsios, «Μια ποιητική προσωπογραφία: σχόλια σ' ένα ποίημα του Βαγενά», IIIe Colloque européen des études néohelléniques, Bucarest, 2-4 juin 2006, <http://www.eens-congress.eu>. Sur le personnage de Calvos dans la poésie néohellénique, cf. Stefanos Dialysmas, «Το πρόσωπο του Κάλβου στη νεοελληνική ποίηση», revue *Porfyras*, no 64-65, Corfou, juin-janvier 1993, p. 203-232.
9. Cf. Bertrand Bouvier, *Modern Greek Writers*, Princeton University Press, 1973, p. 67-92. Cf. *id.*, «Ο Κάλβος στη Γενεύη», *journal To Vima*, 3.9.1972, 5-6. Voir aussi Michèle Bouvier-Bron, «Le séjour du poète grec André Calvos à Genève et Lausanne», *La Revue Historique*, Institut des Recherches Néohelléniques, IV, 2007, p. 8-31.
10. Sur ce sujet, voir Letsios, *op. cit.*, ainsi que Paola Minucci, «Ο κόσμος της μνήμης και η ποιητική του αντικειμένου», *Η Λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, trad. V. Iliopoulos, Ypsilon, Athènes, 1987, p. 63-93.
11. Andréas Empirikos, «Αι λέξεις», *Οκτάνα*, Agra, Athènes, 1980, p. 9.
12. Michalis Piéris, *Η Ελεγεία της Γενεύης*, Hylantron, Nicosie, 2001. Sur ce poème cf. Panagiotis Nikolaïdis, «Παραμυθία της περιπλάνησης, του έρωτα και της ποίησης», revue *Aneu*, no 5, Nicosie, juin-août 2002, p. 76-81.
13. Sur la poétique de la ville, thème de prédilection du poète, cf. Lizy Tsirimokou, *Γραμματολογία της πόλης*, Lotos, 1988 et aussi «Πόλεις της αμφιθυμίας», *journal To Vima*, 26 déc. 1999, ainsi que Katerina Costiou, «Οι μεταμορφώσεις πόλεων, το “ κλειστό τετράγωνο” του ποιήματος και ο περιηγητής», revue *Poïisi*, 16 (automne-hiver 2000), p. 284-290. Voir aussi Panagiotis Agapitos, «Έρωτες, μνήμες κι όνειρα στις πόλεις των κειμένων: Σκέψεις για την ποίηση του Μιχάλη Πιερή», revue *Nea Hestia*, 1719, janvier 2000, p. 107-113.
14. Ici le poète se réfère à un personnage historique, François Tabazan (1534-1624) qui est le plus célèbre des représentants d'une famille de bourreaux. C'est lui qui exécuta les Savoyards faits prisonniers lors de l'escalade et le souvenir de son geste se pérennise grâce au quatrain 32 du *C'é qu'è l'ainô*, chant national de la République et Canton de Genève: Vaissia vegni Monsieur de la Justice, / Et le cheuti que quemança de dire: / La Bravada, va cria Tabazan! / Ouai, sans failli, Monsieur, z'i vai de gran. Sur les rues de la Vieille Ville et leur histoire, voir Paul Naville, *Guide de la vieille Genève*, éd. Alexandre Jullien, Genève, 1942.
15. En suivant la promenade historique dans la Vieille Ville, le poète se réfère ici à la rue des Belles-Filles, actuellement rue Étienne-Dumont «artère sinueuse, qui menait à Champel, et évoque les filles de joie qui ont occupé les lieux». Cf. Véronique Mongenet, «Promenade historique: le Bourg-de-Four & le faubourg Saint-Léger», *Bulletin de la Compagnie de 1602*. - Genève. - No 328 (décembre 2000), p. 14-33.
16. Il s'agit de l'Escalade de 1602, la tentative savoyarde de coup de main pour s'emparer par surprise de Genève pendant la nuit du 11 au 12 décembre 1602. L'attaque qui se déroulera pendant la nuit du solstice d'hiver, la plus longue de l'année sera vouée à l'échec et

- intervenant dans un contexte de «guerre de religion», la miraculeuse délivrance de la «Rome protestante» viendra surtout confronter le mythe de «Genève-Cité sainte», cf. Alfred Dufour, *Histoire de Genève*, PUF, «Que sais-je», Paris, 1977, p. 69-70.
17. Cf. Vrasidas Karalis, «Εθνική ποίηση και πολιτική απραξία», revue *Diavazo*, 392, janvier 1999, p. 69-72.
18. Sur le séjour de Capo d'Istria à Genève voir Michèle Bouvier-Bron, *La mission de Capodistria en Suisse (1813-1814)*, Αρχεῖον Ἰωάννου Καποδίστρια, tome IV, Corfou: Société des Études corfiotes, 1984.
19. Le poète emprunte ici les vers 6-7 du prologue des *Chants* de Calvos: [...] Εσάς προσμένει η γή μου, εκεί τα σφάγια, / και τ'άνθη εκεί πλουτίζουνσι [...]. Cf. André Calvos, *Ωδαί*, éd. Filippo-Maria Pontani, Icaros, Athènes, 1988. Sur la fonction de l'intertexte dans l'œuvre de M. Piéris, cf. Panagiotis Agapitos, «Του έρωτα και των πικρών βασάνων. Μια διακειμενική ανάγνωση του τρίπτυχου ποιήματος «δος μου ορισμόν» του Μιχάλη Εφταγωνίτη», *Synglisi / Comparaison* 7, juin 1996, p. 96-118.
20. Il s'agit ici des vers 16-17 du prologue: [...] μόνη, αμάργαρος, ολόγυμνος, αυτάγγελτος / το καθαρόν του ουρανού αναβαίνει / η Αρετή: [...]

LÉLIA TROCAN*

LA POLYSÉMIE DU CONCEPT DE L'IMAGINAIRE

Qu'il s'agisse de l'imaginaire philosophique, historique, linguistique ou musical, les études cherchent à définir une notion qui, dès le début, semble ne pas se soumettre aux règles de la science et qui se laisse difficilement circonscrite à une définition.

Fantasme, souvenir, rêverie, rêve, croyance invérifiable, mythe, roman, fiction sont autant d'expressions de l'imaginaire individuel ou collectif. Nous pouvons parler de l'imaginaire d'un individu, mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble de ses œuvres et de ces croyances. Font partie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques, etc.

Le terme est récemment apparu dans la langue française et il semble ignoré dans d'autres langues. Christian Chelebourg dans son livre *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*¹ signale l'apparition de ce terme en 1820 chez Maine de Biran et, plus tard, chez Alphonse Daudet qui parle d'imaginaire, dans le sens d'un homme adonné aux rêveries.

Comme la forme même du mot le précise, il y a une forte liaison entre *image*, *imagination* et *imaginaire*. Baudelaire accorde à l'imagination une origine divine et la suprématie sur toutes les autres caractéristiques de l'homme créateur. Il oppose l'homme positiviste, qui se limite aux sciences positivistes, et l'homme imaginaire, ouvert à l'art, et formule l'idée de la «sensation de nouveauté» transmise par la création véritable.

Si Baudelaire considérait l'imagination comme la reine des traits humains, Bachelard affirme qu'elle n'est pas, comme on serait tenté de le croire, la faculté de former des images, mais la faculté de déformer, les images fournies par la perception, car une image détermine une explosion d'autres images et ne se borne pas à ce que lui offre la perception. Il est parmi les premiers à observer que le terme approprié à être mis en relation avec l'imagination n'est pas l'image, mais l'imaginaire. L'imaginaire permet d'abord de nous détacher de l'immédiat, du réel présent et perçu, sans nous enfermer dans les abstractions de la pensée.

La description systématique de l'imaginaire humain, individuel et collectif, renvoie à un grand nombre de disciplines. L'imaginaire oscille entre deux acceptions importantes. D'une part, il désigne l'ensemble statique des contenus produits par une imagination et qui tendent à acquiescer une certaine autonomie. Ainsi, pour H. Védrine, l'imaginaire est tout un monde de croyances, d'idées, de mythes, d'idéologies, dans

* Professeur de Littérature française de Craïova en Roumanie, spécialiste de la Théorie et de la Critique Littéraire, de la Littérature Francophone et de la Littérature Comparée. Ses dernières œuvres sont: *Dialectica do serf e do real na poesia francesa* (2005), *La Dialéctique de l'être et du réel à travers la poésie française* (2002), *Du "Roman Modèle" ... au Modèle du Roman Baroque* (2001).

lequel baignent chaque individu et chaque civilisation. D'autre part, il s'agit de groupements systémiques d'images. Dans ce cas, l'imaginaire comporte une sorte d'auto-organisation qui lui permet d'être toujours ouvert à des transformations et à l'innovation. Bachelard défend cette idée en considérant que grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience-même de la nouveauté.

Depuis 1940, les contributions philosophiques dans le domaine de la définition de l'imaginaire ont été nombreuses. Dans ce contexte, nous pouvons privilégier les œuvres de Bachelard, Durand, Sartre, Corbin qui renouvèlent la compréhension de l'imagination et de l'imaginaire.

Pour Bachelard, le psychisme humain est caractérisé par la préexistence des images, des représentations imagées qui organisent son rapport au monde extérieur, étant chargées d'affectivité. Il établit que le cours de notre imagination est guidé par les intuitions. L'imagination dynamise la création poétique bien qu'elle soit considérée comme une source d'erreurs dans les domaines scientifiques. L'imaginaire confère un véritable pouvoir démiurgique.

L'imaginaire, selon Gilbert Durand, constitue la racine de la pensée et détermine la représentation que l'individu se fait du monde. C'est une sorte de réponse à l'angoisse de l'homme face à l'écoulement du temps et à la mort. Les images qui le composent sont des symboles; donc elles disposent d'une signification intrinsèque. Elles se repartissent en deux régimes: l'un, diurne, qui est composé par des symboles de la lutte contre les forces mystérieuses du temps, des symboles du désir d'élévation, de lumière; l'autre, nocturne, qui vise la quête d'un remède contre l'écoulement inexorable du temps tout en cherchant un refuge intime. Pour Durand, en littérature, l'imaginaire se manifeste par des modèles mythiques qui sous-tendent la création.

L'imagination, pour Sartre, est la conscience libérée des contraintes de la réalité perçue par nos sens. Elle donne naissance à des images mentales en concevant intentionnellement l'irréalité des objets ou des êtres représentés. Ces images constituent l'imaginaire. C'est celui-ci, et non pas la réalité, qui reproduit l'œuvre d'art.

Henry Corbin introduit dans son étude *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi* le concept d'*imaginal*. L'*imaginal*, c'est en quelque sorte l'imagination à laquelle on ajoute la foi dans les images qu'elle produit.

A cause de la pluralité de ses aspects et de ses contenus, l'imaginaire fait l'objet des méthodes d'identification et de description inévitablement différentes. Psychanalyse, littérature, anthropologie culturelle, sociologie, etc., ont mis en œuvre des méthodes et des savoirs partiels. Nous essayons cependant de dégager quelques approches qui permettent de penser que l'imaginaire, soit-il d'une œuvre, d'un créateur, d'un peuple ou même d'une époque, est loin d'être un ensemble anarchique, chaotique, fait d'associations hétéroclites d'images. En effet, l'imaginaire obéit à certaines structures et connaît une histoire marquée par un jeu subtil de constantes et de variations dans le temps.

Par l'expression «*imaginaire social*», nous désignons l'ensemble des représentations imaginaires propres à un groupe social: les mythes, les croyances, les utopies. Cet ensemble, générateur de significations, participe à la vie commune, aux pratiques sociales.

C'est toutefois l'imaginaire politique qui retient, plus encore, l'attention des anthropologues, historiens, sociologues et psychologues sociaux, en raison de son importance historique. Les anthropologues, attentifs aux mythes et aux croyances cosmiques des sociétés archaïques, montrent comment ces images se constituent dans un système, réalisent des hiérarchisations par rapport aux rôles masculins et féminins. Les historiens, attentifs aux événements et aux changements d'images, prouvent

comment une lente modification de l'imaginaire peut précéder un bouleversement politique.

L'imaginaire n'est pas une forme de l'irrationnel, mais il doit plutôt être perçu tel un espace-temps *alogique*, selon l'opinion de Gilbert Durand. L'intelligence de la configuration d'un imaginaire est généralement tributaire de la présence d'éléments typifiants, qui donnent un style et un visage à l'ensemble des images. Il y a parfois toute une grammaire, avec une sémantique et des lois syntaxiques qui composent un système.

Les chercheurs ont établi que l'imaginaire a des fonctions et des valeurs. Il est bien sûr difficile de fixer une liste de fonctions et de finalités, subjectives et objectives, de l'imaginaire, à l'échelle de l'individu et de la collectivité. Nous tentons cependant en dégager quelques grandes orientations que la pensée antique avait déjà reconnues:

- une fonction esthétique et ludique. L'imaginaire ouvre la porte à la sphère des activités gratuites, désintéressées, parmi lesquelles nous citons le jeu, le divertissement et les arts;
- une fonction cognitive. L'imaginaire peut apparaître comme une voie qui permet de penser là où le savoir ne peut pas arriver. C'est le cas du mythe. Le mythe invente de manière symbolique une compréhension des choses, trouve un ordre et un sens, même si une explication *scientifique* en est impossible;
- une fonction pratique. L'imaginaire offre des fondements, des motifs, des fins à certaines actions. Ainsi, il incite les hommes à agir socialement, à obéir, à respecter les autorités, les normes et les lois, à contrôler et à organiser leurs désirs. L'imaginaire sert à doter les hommes de mémoire, en reconstruisant le passé et en justifiant le présent.

L'imaginaire peut être également défini par rapport à ses contraires: le réel et le symbolique. L'irréel semble s'opposer au réel, mais il est toujours difficile de savoir si un contenu imaginaire n'a pas quelques réalités dans l'espace ou dans le temps.

L'imaginaire se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle; il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses propres structures et de sa propre dynamique.

C'est l'opinion de Lucian Boia, exprimé dans son livre *Pour une histoire de l'imaginaire*. Il montre bien que l'imaginaire est défini par ses structures internes plus que par ses référents et matériaux dont il est inutile de déterminer le caractère réel ou non. Quant au terme de symbolique, il semble s'opposer à l'imaginaire seulement dans certains usages logiques ou psychanalytiques.

Il convient aussi de distinguer l'imaginaire de l'imagerie. Celle-ci désigne un ensemble d'images illustratives d'une réalité, le contenu de l'image étant déjà tout entier préinformé par la réalité concrète ou l'idée.

Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique ou d'un emboîtement de sens propres et figurés.²

Telle est la définition de l'imaginaire donnée par Jean-Jacques Wunenburger, après avoir étudié plusieurs aspects de ce problème.

L'exploration scientifique de l'imaginaire correspond, dans son ensemble, à une recherche des déterminations collectives et individuelles qui pèsent sur le choix et le regroupement des images. Il s'agit de comprendre pourquoi telle ou telle image s'impose à la conscience, quelle est la signification qu'elle revêt et quelles sont les autres images qu'elle appelle contextuellement. L'imagination obéit à des lois qui

régissent ses multiples productions. Il ne s'agit pas de nier la liberté de l'imagination individuelle, mais d'examiner dans quelles conditions elle s'exerce, afin de mieux en appréhender l'originalité et le sens intime.

Le XX^e siècle a reconnu deux principales acceptions de l'image, l'une tournée vers la création littéraire, l'autre vers la spiritualité et, plus spécifiquement, vers les mythologies

L'étude des textes littéraires fait volontiers appel à la notion d'*imaginaire*, sans que celle-ci soit toujours clairement définie. On désigne par ce vocable tantôt la fantaisie d'un auteur, tantôt les différentes analogies poétiques d'un texte, les éléments féeriques ou fabuleux qu'il contient.

Les diverses conceptions de l'imaginaire, qui ont influencé la critique littéraire, les derniers temps, et plus précisément après la Seconde Guerre Mondiale, trouvent leurs sources dans les interrogations sur le statut de l'imagination qui ont toujours été débattues à travers diverses étapes de l'histoire de la philosophie. La tradition philosophique définit globalement l'imagination en tant que faculté de former des images, c'est-à-dire des représentations d'objets ou de personnes réelles ou fictives, voire d'idées abstraites.

Le romantisme d'abord, le surréalisme, ensuite, ont suscité l'intérêt pour cette faculté, en la plaçant au centre de la création artistique. La découverte de l'inconscient a démontré la logique singulière de ce que l'on considérait jusque là comme de l'irrationnel. Une partie importante de l'histoire esthétique et intellectuelle du XIX^e siècle peut être considérée comme une lente et progressive descente vers le monde du rêve, de la fantaisie, des symboles, bref vers le monde de l'imagination.

Jean-Paul Sartre a consacré au sujet visé ses deux premiers ouvrages de philosophie: *L'imagination* (1936) et *L'imaginaire* (1940). Le second entérine la substantivisation de l'adjectif *imaginaire* et constitue son véritable acte de naissance en tant qu'objet d'étude. *L'imaginaire* développe l'analyse de l'imagination comme résultat d'une intentionnalité de la conscience. Sartre y fait de l'imagination un acte de liberté. A ses yeux, imaginer signifie nier doublement la réalité car, d'une part, cela consiste à se retirer du monde sensible pour regagner un monde imaginaire et, d'autre part, cela passe par la production d'images qui ne sont pas des choses, qui ne sont pas réelles, mais se réduisent à *un rapport de la conscience à l'objet*. L'imaginaire est, pour lui, un objet en image produit par l'imagination ou conscience imageante, et donc distinct, quant à sa nature, de l'objet réel.

À la fin de *L'imaginaire*, Sartre aborde la question de l'œuvre d'art pour remarquer que celle-ci est, elle-même, un irréel. Le peintre, prétend Sartre, projette sur la toile une image mentale. Ce qui est peint ne dévient pas pour autant réel, ce n'est qu'un objet représentant, communiquant, une image mentale. Le jugement esthétique se prononce sur cette image, non sur ce qu'il y a de réel dans le tableau. Il en va de même pour la littérature, dont le réel est fait de mots. Ce que l'on apprécie dans une œuvre d'art, ce n'est pas le réel grâce auquel elle nous est transmise, mais l'imaginaire qu'elle reproduit. Sartre pense que le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle.

Du point de vue de la littérature, l'imaginaire a pour fonction essentielle l'élaboration des images en vue de produire sur le lecteur un effet déterminé. Un simple syntagme, une formule peuvent avoir une puissance suggestive, une transparence sémantique et affective qui éveillent dans le lecteur des images qui dépassent sa propre subjectivité, son expérience individuelle et même sa culture. C'est pourquoi l'exploration de l'imaginaire exige une bonne connaissance des mécanismes de l'inconscient, et particulièrement de l'inconscient collectif.

Jung remarque que les mythes propres aux différentes cultures présentent un grand nombre de traits communs qui ne peuvent être expliqués par les mouvements des populations et les échanges culturels. La mémoire archaïque peuple notre psychisme, de figures, de fées, de sorcières, de démons, dont l'origine remonte aux commencements de l'humanité. Leur ensemble constitue un inconscient collectif où nous puiseront les images qui donnent naissance aux rêveries habituelles, mais aussi aux productions artistiques les plus élaborées, tout en alimentant la fantaisie créatrice.

Les images qui composent l'inconscient collectif jouissent d'une puissance virtuelle, car elles influencent en profondeur notre façon de penser le monde. Jung considère l'inconscient collectif comme vivant et en devenir. Il affirme que chaque époque est à même de traiter d'une manière différente les images anciennes.

L'art, et particulièrement la littérature, est un des lieux où l'inconscient affleure. Jung distingue deux formes de création littéraire, l'une psychologique, l'autre visionnaire. C'est à la première que nous devons le roman psychologique, auquel il s'intéresse peu; la seconde, en revanche, retient son attention parce qu'elle plonge dans l'inconscient collectif. Jung l'a surtout exploitée du point de vue historique et sociologique, pour dégager la dimension prophétique de l'art, mais ces travaux ont plus largement initié l'exploration des racines archaïques de l'imagination créatrice. L'œuvre d'art est traitée non comme une création personnelle, mais comme une *production surpersonnelle*. En tant que telle, elle échappe à son créateur pour s'inscrire dans le mouvement plus vaste de l'inconscient collectif.

Jung a révélé que le psychisme humain hérite, des phases antérieures de son évolution, un inconscient collectif qui alimente notre fantaisie créatrice. Les archétypes qui le composent incarnent les conflits internes de la vie psychique et imposent un cadre à notre représentation du monde. Ils se manifestent non seulement dans les domaines du fantasme, de la religion ou de l'art, mais ils influencent aussi l'histoire des peuples. Leur projection, sur la réalité extérieure, sur la nature, régit l'activité symbolique grâce à laquelle nous maintenons, par le truchement de notre âme archaïque, un contact nécessaire à notre équilibre psychique.

La démarche de Gilbert Durand repose sur la démonstration du caractère symbolique des images. Il établit que les produits de l'imagination ont une signification intrinsèque, qui détermine notre représentation du monde. Durand fait de l'imaginaire le cœur de la pensée humaine. Il s'attache à l'étudier dans la diversité de ses manifestations, parmi lesquelles la création artistique et, notamment, la littérature occupent une place de choix.

Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand donne la définition suivante de l'imaginaire:

«Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent «par les accommodations antérieures du sujet» au milieu objectif.»³

L'imaginaire durandien est donc une dynamique qui détermine la représentation du monde sous la double influence du milieu et des pulsions.

Jean Burgos conserve la définition durandienne de l'imaginaire, mais il croit que les images peuvent virtuellement se prêter à diverses significations. Leur sens précis ne peut être fixé, selon lui, que par l'étude des schèmes qui les animent et des autres images qui les côtoient. Dans la poésie moderne, il distingue trois types d'écriture, correspondant à trois groupes de schèmes respectivement animés par la volonté de se révolter contre le temps, d'en refuser le cours ou de ruser avec lui en mettant à profit son caractère cyclique ou progressiste. Le tissage de ces schèmes participe à une

véritable génération du sens, à la création d'un sens neuf, dont la lecture de l'Imaginaire (que Burgos écrit toujours avec une majuscule) travaille à définir et à vivre l'unité.

Pour le poéticien de l'imaginaire, le symbole et la symbolique sont des domaines apparentés à l'imaginaire. La création est définie dans la poétique de l'imaginaire comme *émergence d'une nouvelle réalité*. Le symbole, par son sens étymologique, tient d'un principe de similitude, de correspondance analogique, comme le disent, implicitement ou explicitement, Baudelaire et ses disciples. Le symbole nous introduit dans le domaine de poétique par le fait qu'il n'est pas interprété, déchiffré, une fois pour toujours, mais il doit être toujours interprété, pouvant suggérer des significations des plus contradictoires et même extrêmes. Et la création, l'œuvre est semblable au symbole par le fait qu'elle est riche en possibilités; elle oscille entre la présence et l'absence, entre le virtuel et l'actuel.

Une autre marque de la création qui attire l'intérêt du poéticien de l'imaginaire est l'indiscernable espace-temps. L'espace du texte doit être compris comme l'espace exemplaire de l'imaginaire. C'est un lieu privilégié de celui-ci par le fait qu'il nous est proposé comme un espace orienté, constitué des virtualités et possibilités susceptibles de donner naissance à une nouvelle réalité.

La psychanalyse de Lacan enseigne au lecteur que l'individu est, en quelque sorte, agi par le langage et que celui-ci reflète ses désirs cachés, son aliénation quant au dé sir de l'Autre. L'imaginaire, dans ce cadre, est conçu comme le registre où se révèle l'image du moi; à l'insu du sujet, celle-ci transparait dans sa langue, autrement dit dans le registre du symbolique. La poétique du sujet tire parti de cette étude des relations entre l'homme et le langage pour tâcher de cerner les motivations intimes de la création littéraire. Elle étend la définition de l'imaginaire à l'ensemble des procédés par lesquels le sujet soumet la réalité à son narcissisme, à l'élaboration d'une image satisfaisante du moi. Elle s'intéresse prioritairement à repérer les constantes idiolectales de l'écriture, ses destinataires intimes et l'autoportrait symbolique qu'elle constitue dans le but de réparer des traumatismes apparus à tout âge. En définitive, elle cherche dans l'imaginaire du sujet la réponse à deux questions: pourquoi et comment l'œuvre, est-elle écrite ?

Tout comme la définition générale de l'imaginaire, l'utilisation de ce terme dans le domaine littéraire a suscité beaucoup de controverses et d'opinions diverses. La littérature est un domaine vaste, mais aucun des critiques ne peut nier l'importance majeure que l'imaginaire, individuel ou collectif, a dans la production des œuvres littéraires.

La description systématique de l'imaginaire humain, individuel et collectif, est le résultat de la collaboration d'un grand nombre de disciplines, mais l'avancée décisive, réalisée durant la seconde moitié du XX^e siècle, tient moins à une accumulation de données nouvelles, qu'à une théorisation à proprement parler philosophique. La compréhension de la nature de l'imaginaire est donc conditionnée moins par une terminologie ou une typologie que par un travail de fond qui a été inséparable des méthodes récentes de la philosophie.

L'imaginaire se voit traité de manière ambivalente, soit comme source du mal, soit comme le moyen d'enrichissement de l'homme. Le processus de l'imaginaire se développe généralement en parallèle avec celui de l'imagination, qui est accusée avant tout de travestir la vérité en se mettant au service de la subjectivité.

Le concept d'imaginaire est polysémique; il renvoie à une multiplicité de sens, selon les points de vue adoptés, selon les auteurs qui l'utilisent ou les champs théoriques auxquels il se rapporte. Nous pouvons signaler un imaginaire du Moyen Age, de la Renaissance, du classicisme, comme nous pouvons évoquer un imaginaire français ou roumain, par exemple. Sur le plan individuel, l'imaginaire témoigne de la

subjectivité de telle ou telle personne. Les images qui traversent notre esprit sont présentes avant même qu'on tente de les inscrire dans le langage. En fait, elles appartiennent à la singularité de l'histoire personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Chelebourg, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes de la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Fleury, Cynthia, *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection *Que sais-je ?*, 2003.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Durand, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1952.

ΛΟΥΙΖΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ*

**GUSTAVE LAFFON – ALEXANDRE SOUMET:
ΜΙΑ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ**

*Η φιλόστοργος Κύπρος μας τώρα
Ξεμαλλιάρα, χλωμή, μαυροφόρα
Σ' ένα τάφο νωπό σταματά
Και μαδώντας 'στο μνήμα λουλούδια
Τραγουδεί με λυγμούς τα τραγούδια
Του Λαφών που μ' αγέλους πετά!...*

Ιωάννης Περδίας, «Γουσταύος Λαφών»
Ζήνων, Α', τχ. ΚΒ', 30/11/1906.

Ως γνωστόν, ο «γαλλοκύπριος» ποιητής Gustave Laffon (Λάρνακα 1835 – Κωνσταντινούπολη 1906) γεννήθηκε και έζησε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στην Κύπρο. Τα ποιήματά του, των οποίων το μεγαλύτερο μέρος δημοσιοποιήθηκε σε δύο διαδοχικές εκδόσεις, του 1896 (*Τα τραγούδια μου*, Αλεξάνδρεια, τύποις Πενασών) και 1915 (*Τα Απαντα*, Λευκωσία, Ριχάρδος Βαρζίλης), βρίσκονται διασκορπισμένα σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής, των κέντρων του Ελληνισμού.

Διατρέχοντας τον χρήσιμο κόμβο *Κοσμόπολις*^{xi} του Πανεπιστημίου Πατρών, όπου έχει γίνει ψηφιοποίηση αρκετών τευχών δυσεύρετων περιοδικών, είχα την τύχη να βρω τέσσερα ποιήματα του Gustave Laffon τα οποία δεν περιλαμβάνονται ούτε στην έκδοση του 1896^{xii} ούτε και στη μεταθανάτια έκδοση του 1915.

Σημειώνω εδώ τους τίτλους και τα έντυπα στα οποία δημοσιεύτηκαν τα τέσσερα αθησαύριστα ποιήματα του Laffon, κατατάσσοντάς τα σε χρονολογική σειρά : «Ο ναυαγός» (*Πανδώρα*, τόμος 18, αρ. 411, 1867, σ. 61-62) «Η ορφανή ήτοι η έκθετος κόρη» (*Πανδώρα*, τόμος 19, αρ. 447, 1868, σ. 304) «Εις την νέαν Ελλάδα» (*Ποικίλη Στοά*, τόμος 6, αρ. 1, 1886, σ. 93-94) «Το επιστραφέν άνθος»^{xiii} (*Ημερολόγιον Σκόκου*, τόμος 3, αρ. 0, 1888, σ. 76).

Σε γενικές γραμμές, τα ποιήματα κινούνται μέσα στο κλίμα της όψιμης ρομαντικής παράδοσης και εξιδανίκευσης και πραγματεύονται γνωστούς κοινούς τόπους που ήταν του συρμού την εποχή που γράφτηκαν. Τα περισσότερα είναι γεμάτα δάκρυα και αναστεναγμούς, ενώ προβάλλεται έντονα η νοσταλγική ρέμβη που διακατέχει τα πρόσωπα.

Στην παρούσα εργασία, θα με απασχολήσει μόνο το ποίημα «Η ορφανή ήτοι η έκθετος κόρη»^{xiv} στο οποίο επικρατεί ιδιαίτερα ζοφερό κλίμα. Η δήλωση του Laffon,

* Λέκτορας *Νεοελληνικής Λογοτεχνίας- Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Κύπρου*, διδάσκει στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αιγαίου και τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη Νεοελληνική λογοτεχνία της Κύπρου, στις ταυτότητες/ετερότητες, στο μυθιστόρημα με ιστορικό υπόβαθρο, στις αναπαραστάσεις των αρχαιοελληνικών μύθων στη νεοελληνική λογοτεχνία, στην έντεχνη ποίηση στην κυπριακή διάλεκτο και τη Γαλλοφωνία.

στο τέλος του ποιήματος: «Κατά μίμηση του Σουμέ[τ]»^{xv}, με ώθησε στην αναζήτηση της γραμματειακής πηγής του. Η έρευνα απέδωσε καρπούς και διαπίστωσα ότι το ποιητικό του πρότυπο είναι το ποίημα «La pauvre fille» (1814) του Alexandre Soumet^{xvi} (Castelnaudary 1788 – Paris 1845), κοινός είναι ο θεματικός ιστός που συνδέει τα δύο ποιήματα, τα οποία κινούνται στα ίδια συμπραζόμενα. Αφού παρουσιάσω, σε γενικές γραμμές, τις επί μέρους κατευθυντήριες του ποιήματος του Laffon, θα επιχειρήσω μια συγκριτική προσέγγιση με το ποίημα-αφετηρία του Soumet ώστε να φανούν οι συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ τους.

«Η ορφανή ήτοι η έκθετος κόρη» αποτελείται από δέκα τετράστιχες στροφές, ο στίχος είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος και η ομοιοκαταληξία πλεχτή. Είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα, το κατεξοχήν γλωσσικό όργανο του ρομαντισμού των Φαναριωτών και της Αθηναϊκής Σχολής. Η παραστατικότητα στην έκφραση αποδίδεται με επίθετα και μεταφορές, αν και, γενικά το ποίημα είναι φτωχό σε εκφραστικά μέσα.

Το ποιητικό υποκείμενο, στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, είναι μια κοπέλα η οποία μιλά σε πρώτο πρόσωπο, εκτός από την τέταρτη στροφή, όπου παρεμβαίνει ο ποιητής, προς επίρρωση της ανύπαρκτης ερωτικής ζωής της κοπέλας. Η πλοκή βασίζεται στο θέμα της εγκατάλειψης και, κατά συνέπεια, απόρριψης της κόρης από τη μάνα, σε βρεφική, προφανώς, ηλικία. Το μοτίβο της έλλειψης της μητρικής στοργής διατρέχει έντονα και με δραματικό τρόπο, το ποίημα. Το παράδοξο είναι ότι το μοτίβο της ορφάνιας –που υποδεικνύεται από τον τίτλο^{xvii}– οφείλεται σε μητρική εγκατάλειψη και όχι σε φυσική απώλεια λόγω θανάτου.

Στις δύο τελευταίες στροφές, μέσα από τη ροή μιας προσευχής προς τον Θεό (7^η και 8^η στροφή), το κορίτσι –μέσα στον ίδιο ναό όπου, πριν από χρόνια, είχε εγκαταλειφθεί– απευθύνεται με θέρμη στη μητέρα του (9^η και 10^η στροφή). Επιζητεί με πάθος τη φυσική της παρουσία, τη σωματική επαφή, την αγκαλιά της. Πρόθεσή του είναι να δώσει άφεση αμαρτιών στη μάνα, την οποία όχι μόνο συγχωρεί για την εγκατάλειψη αλλά και αποθεώνει. Η προσευχή κλείνει με την επίκληση στη μάνα να επιστρέψει, σε περίπτωση που βρίσκεται ακόμη εν ζωή.

Είναι εμφανές το έντονο θρησκευτικό συναίσθημα και εμφανέστατη η μεγαλοψυχία της κόρης, η οποία, επιπλέον, έχει όλα τα χαρακτηριστικά της ιδεώδους κόρης του ρομαντισμού: άσπιλη, αμόλυντη, πλήρης αιδούς. Η «ορφανή» απέχει από τις χαρές της ζωής, τα ερωτικά σκιρτήματά της είναι άγνωστα, ακόμη και η φιλία απουσιάζει από τη ζωή της καταφυγή της είναι μόνον ο Θεός. Αφήνει να εννοηθεί ότι μία ενδεχόμενη επιστροφή της μητέρας θα την αναγεννήσει και θα δώσει νόημα στη ζωή της, ώστε να μπορέσει να αφευθεί στις χαρές του έρωτα, που φαίνεται ότι ενδόμυχα επιζητεί.

Το ποίημα «La pauvre fille» («Η δυστυχής κόρη»)^{xviii} του Alexandre Soumet αποτελείται από επτά άνισες στροφές, με πλούσια ομοιοκαταληξία: εναλλάσσεται η σταυρωτή με τη ζευγαρωτή, τη μικτή ή ελεύθερη και την πλεχτή. Στο ποίημα του Soumet, κεντρικό θέμα είναι, και εδώ, αυτό της εγκατάλειψης, μπροστά σε μία εκκλησία. Και σ' αυτό το ποίημα κυριαρχεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, εκτός από μία φορά όπου επίσης παίρνει το λόγο ο ποιητής (6^η στροφή), όπως και στην 4^η στροφή του Laffon. Στην περίπτωση του Soumet, η παρεμβολή του ποιητή συμβάλλει στην πληροφόρηση του αναγνώστη ότι «la pauvre fille est sans parents» («η δυστυχής κόρη δεν έχει γονείς»)^{xix}, χωρίς όμως να διευκρινίζει αν βρίσκονται ακόμη στη ζωή ή αν απλώς υπονοεί μόνο την εγκατάλειψή της από αυτούς^{xx}. Μια υποψία ότι μπορεί και να μη ζουν διαφαίνεται μέσα από τον στίχο που αποτελεί συνέχεια του προηγούμενου και ενδέχεται να είναι υπαινικτικός : «au milieu des cercueils ainsi que sur la terre» («ανάμεσα στα φέρετρα όσο και πάνω στη γη»).

Οι τρεις πρώτες στροφές του Laffon έχουν εμφανείς αναλογίες με τις δύο πρώτες στροφές του Soumet. Το βουνό είναι κοινός παρονομαστής, αφού είναι ο «δρόμος» τον

οποίον ανηφορίζουν και οι δύο κόρες, κατευθυνόμενες στον ναό^{xxi}. Έντονη είναι η παρουσία της φύσης. Περιγράφεται το ξημέρωμα με ρομαντικές πινελιές: «les premiers rayons du soleil» («[με] τις πρώτες ακτίνες του ήλιου») (Soumet) και «Πριν με τα ρόδα της αυγής χρυσοστεφούν τα νέφη» (Laffon). Παρατηρούνται επιτυχημένες αντιθέσεις ανάμεσα στη χαρούμενη φύση που «μειδιά» και όπου «δρόσος τα πάντα τρέφει» και στον ψυχισμό των κοριτσιών: «Le jeune oiseau chantait sur l'aubérine en fleurs; [...] Mes yeux se sont mouillés de pleurs!» («Το μικρό πουλί τραγουδούσε πάνω στην ανθισμένη λευκάκανθο [...] Τα μάτια μου πλημμύρισαν δάκρυα!») (Soumet) και «Μόνη εγώ η δυστυχής τα δάκρυά μου πίνω» (Laffon). Η ανθισμένη φύση, συνυφασμένη με το ξύπνημα των αισθήσεων, παραπέμπει σε ερωτικές συνδηλώσεις, που ενισχύονται από το ουσιαστικό «δρόσος» και είναι απόλυτα εναρμονισμένες με το ανοιξιάτικο τοπίο.

Και τα δύο ποιήματα κυριαρχούνται από συμβολικές εικόνες οι οποίες γίνονται αφορμή αφενός να προβληθεί η ιδιαίτερη συναισθηματική κατάσταση των ηρωίδων και να επιδοθούν σε ονειροπόληση και αφετέρου να ενταθεί η δυστυχία τους. Η τρυφερή εικόνα του πουλιού και της μητέρας του «sur l'aubérine en fleurs» («στην ανθισμένη λευκάκανθο») (Soumet) και της πιστής^{xxii} τρυγόνας που ταΐζει τα μικρά της «επί πλατάνου» (Laffon) καθώς και η εικόνα του «joyeux laboureur» («χαρούμενου ζευγά») (Soumet), η οποία αναδεικνύει την οικογενειακή θαλπωρή που απολαμβάνουν τα μέλη της οικογένειάς του, έρχεται σε αντίθεση με τη ζωή τόσο της ηρωίδας του Soumet, όσο και με αυτήν της ηρωίδας του Laffon, και αποδίδουν παραστατικά τη μοναξιά και την αποξένωση^{xxiii} που βιώνουν οι κοπέλες, ενώ εντείνουν το δραματικό στοιχείο και φορτίζουν συγκινησιακά τα ποιητικά κείμενα. Η κόρη του Soumet επιθυμεί την ταύτισή της με το πουλί, κάτι που παραμένει σε ευχετικό επίπεδο, μια και η ίδια δεν έχει κάποιον να τη φροντίσει.

Η γεμάτη δυστυχία ζωή των δύο κοριτσιών επεκτείνεται και στις νυκτερινές αγρύπνιες τους, λόγω αϋπνίας και όταν, σπάνια, καταβεβλημένες και αποκαμωμένες, παραδίδονται στον ύπνο, δεν έχουν, ούτε και τότε, την ψευδαίσθηση ενός πλάνου γλυκού ονείρου.

Οι διαφορές, εκτός από όσες ήδη αναφέρθηκαν σποραδικά, αφορούν την απουσία του ερωτικού στοιχείου στον Soumet, σε αντίθεση με επαναλαμβανόμενες νύξεις του στον πολύ οψιμότερο Laffon. Επιπλέον, ενώ στο γαλλικό ποίημα προσδιορίζεται, είτε η ηλικία της νεαρής κοπέλας είτε, έστω, η χρονική περίοδος εγκατάλειψής της από τη μητέρα: «quatorze printemps» («δεκατέσσερις ανοίξεις»), στο ελληνικό δεν υπάρχει καμία ανάλογη αναφορά.

Μια άλλη διαφορά αφορά τους τίτλους των ποιημάτων ο Soumet προσδίδει στην κόρη, δύο φορές, τον χαρακτηρισμό «rauvre» που έχει δίσημη έννοια: αφενός «φτωχή» σε οικονομικά μέσα, αφετέρου «καημένη»/«δυστυχής». Το ουσιαστικό «ορφανή» καταγράφεται τρεις φορές στο ποίημα του Laffon, στον τίτλο «Η ορφανή ήτοι η έκθετος κόρη» και στο κυρίως σώμα του κειμένου : «Η ορφανή απόθητος» και «άλλο άσυλον στην ορφανήν δεν μένει», ενώ ο Soumet επιλέγει την περίφραση: «La rauvre fille est sans parents» [«η δυστυχής κόρη δεν έχει γονείς»]. Το μοτίβο της προσευχής και η επίκληση στον Θεό είναι εύρημα μόνο του Laffon, ενώ και στα δύο ποιήματα έχουμε αποστροφές των κοριτσιών, γεμάτες παράπονο, προς τη μητέρα, την οποίαν εκλιπαρούν να γυρίσει κοντά τους. Παράλληλα, ψάχνουν, μάταια, σημάδια από τα δάκρυα που μπορεί να έχυσαν οι μητέρες τους εγκαταλείποντάς τα: το ένα κορίτσι «contemple la pierre» («ατενίζει την πέτρα») (Soumet), το άλλο «αναζητεί τον τόπο» (Laffon).

Εννοείται, όπως ειπώθηκε, ότι τόσο στο ποίημα του Soumet όσο και σε αυτό του Laffon, υπάρχει έντονο το παράπονο, η πικρία, ο σπαραγμός και το αίσθημα της

μελαγχολίας είναι εμφανείς οι ελεγειακοί τόνοι ενώ διακρίνεται μια υπερβολή στα συναισθήματα και την εκφορά του λόγου.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Laffon, στα οψιμότερα ποιήματά του, «ενσωματώνει αρχαιοελληνικά και μυθολογικά μοτίβα σε παρνασσικά ποιήματά του, από νωρίς ξεφεύγει από το κλίμα του ρομαντισμού [και] αποδίδει με βακχική διάθεση τις γήινες απολαύσεις»^{xxiv}, συμπεραίνω ότι «Η ορφανή ήτοι η έκθετος κόρη» δεν συγκαταλέγεται σε αυτά, αλλά αποτελεί μίαν απήχηση πρωιμότερου ρομαντισμού στον οποίο θήτευσε κι αυτός, στα πρώτα –φαίνεται– λογοτεχνικά του βήματα.

Παραθέτω τα δύο ποιήματα, το γαλλικό του Soumet και το ελληνικό του Laffon:



La Pauvre fille

J'ai fui ce pénible sommeil
Qu'aucun songe heureux n'accompagne;
J'ai devancé sur la montagne
Les premiers rayons du soleil.

S'éveillant avec la nature,
Le jeune oiseau chantait sur l'aubépine en fleurs;
Sa mère lui portait sa douce nourriture;
Mes yeux se sont mouillés de pleurs!

Oh ! pourquoi n'ai-je pas de mère?
Pourquoi ne suis-je pas semblable au jeune oiseau
Dont le nid se balance aux branches de l'ormeau?
Rien ne m'appartient sur la terre;
Je n'ai pas même de berceau;
Et je suis un enfant trouvé sur une pierre
Devant l'église du hameau.

Loin de mes parents exilée,
De leurs embrassements j'ignore la douceur,
Et les enfants de la vallée
Ne m'appellent jamais leur sœur!
Je ne partage point les jeux de la veillée;
Jamais sous un toit de feuillée
Le joyeux laboureur ne m'invite à m'asseoir,
Et de loin je vois sa famille,
Autour du sarment qui pétille,

Chercher sur ses genoux les caresses du soir.
Vers la chapelle hospitalière
En pleurant j'adresse mes pas:
La seule demeure ici-bas
Où je ne sois point étrangère,
La seule devant moi qui ne se ferme pas!

Souvent je contemple la pierre
Où commencèrent mes douleurs:
J'y cherche la trace des pleurs
Qu'en m'y laissant peut-être y répandit ma mère!

Souvent aussi mes pas errants
Parcourent des tombeaux l'asile solitaire;
Mais pour moi les tombeaux sont tous indifférents;
La pauvre fille est sans parents
Au milieu des cercueils ainsi que sur la terre.

J'ai pleuré quatorze printemps
Loin des bras qui m'ont repoussée ;
Reviens, ma mère: je t'attends
Sur la pierre où tu m'as laissée.

Alexandre Soumet, «La Pauvre fille» (1814) βλ. Charles LE GOFFIC, *La Littérature française au XIXe siècle*. Tableau général, τ. 1, Paris, Larousse, 1919, σ. 18.



*Η Ορφανή
ήτοι η έκθετος κόρη*

Πριν με τα ρόδα της αυγής χρυσοστεφούν τα νέφη
Προς το βουνόν περίλυπος το βήμα διευθύνω·
Η φύσις όλη μειδιά, δρόσος τα πάντα τρέφει,
Μόνη εγώ η δυστυχής τα δάκρυα μου πίνω.

Στόν ύπνον μου, αν κάποτε βαρύς με καταβάλη,
Πλάναι ονειρών γλυκερών ποτέ δεν πτερυγίζουν·
Η τεθλιμμένη μου ψυχή, τ' ανωφελή μου κάλλη
Της ευτυχίας ούτ' αυτό το φάσμα δεν γνωρίζουν.
Επί πλατάνου υψηλού είδον πιστήν τρυγόνα

Τα νεογνά της τρέφουσαν να χαίρη και να πάλλη,
Κ' εδάκρυσαν· εγώ ποτέ φίλην μητρός εικόνα
Δεν είδον ούτε μ' έθαλψε μητρός ποτέ αγκάλη

Ενώ των ομηλίκων μου το ερωτύλον σμήνος
Της μαγικής νεότητος τα άνθη γλυκοδρέπει,
Η ορφανή απόθητος, λησμονημένος κρίνος
Φιλίας καν ή έρωτος μειδιάμα δεν βλέπει

Και αν τινός η θέα μου την προσοχήν ελκύση
Κ' αυτός ζητήση, συμφορά! να μάθη τ' όνομά μου,
Εμβρόντητον το στόμα μου πριν έτι απαντήση,
Ευθύς δακρύων γέμουσι θερμών τα όμματά μου.

Πολλάκις εις χειμερινής νυκτός την καταιγίδα
Ενώ την στέγην του πτωχού ανθρακιά θερμαίνει,
Εις ετοιμόρροπον ναόν, υπό σαθράν ασπίδα
Προσφεύγω· άλλο άσυλον στην ορφανήν δεν μένει.

Έσο, Θεέ, ευλογητός, συ όστις προστατεύεις
Όσους ο κόσμος ο σκληρός πτωχούς εγκαταλείπει,
Παρηγορίαν και χαράν συ όστις δαψιλεύεις
Εις όσους τήκει άσβεστος την ύπαρξίν των λύπη!

Αυτό, Θεέ, το τέμενος το κατερημωμένον
Η θεσπεσία σου εικόν το κατοικεί ακόμα·
Πλάσμα εδώ ουδείς τολμά να μ' ονομάση ξένον,
Ουδ' επ' εμού ανόσιον να προσηλώση όμμα.

Ενταύθα, μ' είπον, μήτερ μου, ότι κρυφά ελθούσα
Αρτιγενή μ' εξέθεσες στον οίκτον των ανθρώπων·
Πριν φύγης θα εθρήνησες το τέκνον σου φιλούσα,
Πλην μάτην των δακρύων σου αναζητώ τον τόπον.

Αν ήσαι έτι κάτοικος, μήτερ, αυτού του κόσμου
Ελθέ εδώ το τέκνον σου σε περιμένει κλαίον·
Πώποτε μίσος κατά σου δεν έβρασεν εντός μου,
Κι' αν ως εγώ εθρήνησες δεν είσαι πταιστίς πλέον.

Εν Κύπρω τη 2 Οκτωβρίου 1868.
Γουστάβος Λαφών
(Κατά μίμησιν του Γάλλου ποιητού ΣΟΥΜΕΤ.)

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 92000.
Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1994.
Λεύκιος Ζαφειρίου, «Οι ρομαντικές αναζητήσεις στα πρώτα χρόνια της αγγλοκρατίας», *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία*, Λευκωσία, 1991, σ. 19.
Αλέξης Ζήρας, «Λαφών Γουσταύος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 1230-1231.
Αντ. Ιντιάνος, «Μια σελίδα από τη ζωή και το έργο του Γουσταύου Λαφών», εφ. *Πρωινή*, 17 Σεπτ. 1933.
Αντ. Ιντιάνος, «Στοιχεία για τη βιογράφηση και το έργο του Γαλλοκυπριώτη ποιητή Γουσταύου Λαφών», *Κυπριακά Γράμματα*, τόμος 4', αρ. 12, (Απρίλιος 1940) σ. 582-583.
Yiannis Ioannou Y., «La Francophonie à Chypre et sa contribution à la littérature», *Echinox*, vol. 2, Cluj, România, 2006, σ. 249-254.

- Αίγλη Καμμίτση, «Η εικόνα της Κύπρου στην ποίηση του Gustave Laffon (1835-1906)», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών*, 4 (1999) σ. 205-219.
- [Ν. Καταλάνος] «Γουσταύος Λαφφών», *Ζήνων* 22 (30 Νοεμβρ. 1906) σ. 673-681.
- Γιάννης Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης. Η ζωή και το έργο του*, τόμος Α', Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 1987, σ. 49-50 και σ. 65-67.
- Κλ. Ν. Λανίτης, «Γουσταύος Λαφφών», *Κυπριακά Γράμματα* 59 (Μάης 1940) σ. 30-31.
- Roger Millieux, «Esquisse d'une biographie de Gustave Laffon», *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τόμος τρίτος, Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1973, σ. 221-236.
- Roger Millieux, «Un 70ème anniversaire. Gustave Laffon (1835-1906) : Français de Chypre et poète grec», *Cyprus to-day* 14, 2 (Μάρτ.-Απρ. 1976) σ. 24-26.
- Παναγιώτης Μουλλάς, «Λογοτεχνία 1830-1880», *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλη, 1993.
- Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ποιητικές τάσεις και αναζητήσεις στην Κύπρο», *Στοχαστικές προσαρμογές*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2000.
- Ι. Κ. Περιστιάνης, *Ιστορία των Ελληνικών Γραμμάτων*, Λευκωσία, Εκδόσεις Επιφανίου, 2000, σ. 118-119 και σ. 199.
- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2^η 1978.
- Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική Μετρική*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη, 2^η 2004.
- Πάνος Ταλιαδώρος, «Γουσταύος Λαφφών», *Νέα Εποχή* 43 (Σεπτ. 1962) σ. 30, σ. 32.
- Ελένη Σβορώνου, [«Γουσταύος Λαφφών»], *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον* 1914, σ. 145-148.
- Ν. Χατζηγαβριήλ, «Γουσταύος Λαφφών», εφ. *Ελευθερία*, 15 Δεκ. 1907.
- Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Οι μεταφράσεις του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" του Σολωμού», *Συμπληρώνοντας κενά*, Αθήνα, Ρόπτρον, 1988, 49-53 στο Τικτοπούλου Κατερίνα (επιμ.), *Ο ύμνος εις την Ελευθερίαν του Διονυσίου Σολωμού και οι ξενόγλωσσες μεταφράσεις του*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σ. 162-164).



¹. Θερμά συγχαρητήρια απευθύνω στην επιστημονική υπεύθυνη αναπληρώτρια καθηγήτρια Αθηνά Γεωργαντά, και στους συνεργάτες της. Το υλικό είναι εξαιρετικά χρήσιμο, η πρόσβαση πολύ εύκολη και μακάρι αυτή η προσπάθεια να συνεχιστεί και για άλλα έντυπα. Ευχόμαστε η έρευνα να προσκομίσει και άλλα ποιήματα και να έχουμε πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τον ποιητή.

². Ευχαριστώ θερμά την επίκουρη καθηγήτρια του Α.Π.Θ, Κατερίνα Τικτοπούλου, η οποία είχε την καλοσύνη να μου στείλει, σε ηλεκτρονική μορφή, αντίγραφο της έκδοσης του 1896. Οι άλλες εκδόσεις (εκτός βέβαια από αυτήν του 1915) που αναφέρονται από μελετητές του Laffon δεν έχουν εντοπιστεί μέχρι σήμερα και είναι αμφίβολη η ύπαρξή τους. Ευχαριστώ επίσης τον Αλέξη Ζήρα για αντίγραφο του άρθρου του Ντίνου Χριστιανόπουλου, «Οι μεταφράσεις του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" του Σολωμού», όπου υπάρχει μετάφραση του Ύμνου στην Ελευθερία στη γαλλική γλώσσα από τον Laffon.

³. Ο Roger Millieux φαίνεται να γνώριζε την ύπαρξη αυτού του ποιήματος, γιατί αναφέρει ότι δημοσιεύτηκε στον *Έσπερο* της Λειψίας (αρ. 75, 1/13.6.1884, σ. 46-47), χωρίς όμως άλλα σχόλια. («Esquisse d'une biographie de Gustave Laffon», *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τόμος τρίτος, Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1973, σ. 234). Να σημειωθεί ότι το δημοσιευμένο ποίημα στο *Ημερολόγιον Σκόκου* (1888) παρουσιάζει κάποιες διαφορές από αυτό που είναι δημοσιευμένο στον *Έσπερο* (1884). Ευχαριστώ την αναπληρώτρια καθηγήτρια Ρίτα Κικίλια-Φράγκου για το αντίγραφο από τον Έσπερο, που συνέβαλε τόσο στην αντιπαράβολή των ποιημάτων όσο και στην πληρέστερη βιβλιογραφική ενημέρωσή.

⁴ Σε άλλη εργασία μου σκοπεύω να παραθέσω και να παρουσιάσω τα άλλα τρία αθησαύριστα ποιήματα του G. Laffon.

⁵ Το έργο του Soumet ήταν φυσικό να έχει επιρροές, αφού ο ίδιος υπήρξε σημαντική προσωπικότητα της εποχής του. Ως εκ τούτου, ο Laffon, ως Γαλλοκύπριος και ως πολυταξιδεμένος⁶, είχε τη δυνατότητα να παρακολουθεί, εκ του σύνεγγυς, και να έχει άμεση πρόσβαση τόσο στην ελληνική όσο και τη γαλλική λογοτεχνία αλλά και τα καινούρια ρεύματα. Ο μιμητισμός -γιατί το ποίημά του, όπως φάνηκε, αλλά όπως και ο ίδιος το δήλωσε, είναι ξεκάθαρα μία μίμηση του ποιήματος του Soumet- είναι ένα γεγονός που αποτελούσε συνήθεια της εποχής και συχνά παρατηρούμε στο τέλος των ποιημάτων να αναγράφεται: «Κατά μίμησιν του...». Να σημειώσω ότι το *τ* στο επίθετο Σουμέ, ενδεχομένως, να προστέθηκε εκ παραδρομής.

⁶ Ο δραματικός ρομαντικός ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, Alexandre Soumet σύχναζε στον κύκλο του Victor Hugo. Μερικά από τα ποιητικά έργα του είναι: *Le Fanatisme* (1808), *L'incrédulité* (1810), *Les embellissements de Paris* (1812), *Jeanne d'Arc* (1845). Από τα θεατρικά έργα σημειώνω τα : *Cléopâtre* (1824), *Jeanne d'Arc* (1825), *Pharamond* (1825), *Les sièges de Corinthe* (1826), *Emilia drame* (1827). Χάρη στις τραγωδίες του *Clytemnestre* (1822) και *Saül* (1822) διαδέχθηκε τον Aignan στη Γαλλική Ακαδημία, το 1824, έχοντας ως αντιπάλους/συνυποψήφιους τους Casimir Delavigne και Alphonse de Lamartine. Το αριστούργημά του θεωρείται *La Divine Épopée* (1840). Αναφορικά με το έργο *Les sièges de Corinthe*, ο Denys Barau σημειώνει τα εξής : «Toutefois le plus grand succès d'un spectacle à sujet grec était réservé à ce genre beaucoup plus prestigieux : l'opéra, avec la représentation du *Siège de Corinthe* de Rossini, en octobre 1826. Etabli à Paris depuis deux ans, le compositeur, dont la gloire était immense, avait transposé pour un livret français, écrit par Alexandre Soumet, une œuvre plus ancienne, *Maometto II*. L'intrigue se déroulait à l'époque de la conquête de la Grèce par les Turcs, mais l'allusion au siège tout récent de Missolonghi était évidente.» Denys Barau, *La cause des Grecs. Une histoire du mouvement philhellène (1821-1829)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 91.

⁷ Σε άλλο σημείο απαντά και το μοτίβο της δυστυχίας κατά το παράδειγμα του Soumet.

⁸ Οι μεταφράσεις των γαλλικών παραθεμάτων είναι δικές μου.

⁹ Το ουσιαστικό «parents» μπορεί να αποδοθεί και ως «συγγενείς».

¹⁰ Η εγκατάλειψή της από τη μητέρα της είναι δεδομένη, έτσι κι αλλιώς: «J'y cherche la trace des pleurs/qu'en m'y laissant peut-être y répandit ma mère!» («Αναζητώ εκεί το σημάδι των δακρύων/που ίσως άφησε η μητέρα μου εγκαταλείποντάς με εκεί!»).

¹¹ Στο γαλλικό ποίημα, η κόρη κατευθύνει τα βήματά της στην «*église*» (εκκλησία) την οποία, σε άλλο σημείο, αποκαλεί «*chapelle*» (παρεκκλήσι) ή «*demeure*» (κατοικία). Στο ελληνικό ποίημα η κόρη επίσης κατευθύνει τα βήματά της προς τον «ναό» που θεωρεί ως «άσυλο», τον οποίο, σε άλλο σημείο, αποκαλεί «τέμενος». Το ουσιαστικό «*asile*» (άσυλο) καταγράφεται και στο ποίημα του Soumet, σε συσχετισμό, όμως, με τους «*tombeaux*» (τάφους), σαν να είναι και το κοιμητήριο καταφυγή της κόρης, όπως είναι άλλωστε και «*la chapelle hospitalière*» (το φιλόξενο παρεκκλήσι).

¹² Εκλαμβάνεται ως υπαινιγμός για τη δική της μητέρα που δεν είχε την ανάλογη στάση απέναντι στο παιδί της.

¹³ Η αποξένωση ενισχύεται και από τα «*étrangère*» («ζένη») (Soumet) και «ζένον» (Laffon).

¹⁴ Παπαλεοντίου Λευτέρης, «Ποιητικές τάσεις και αναζητήσεις στην Κύπρο», *Στοχαστικές προσαρμογές*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2000, σ. 259.

ALEXANDRA DUMITRESCU

***ROMANTIC AND METAMODERN GLIMPSES
AT SELF-TRANSFORMATION***

*It is a trunk with boughs, leaves, buds,
blossoms and fruit. Are they not all
one, and there by means of each
other?*
(Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre)

The dispute between Serlo and Wilhelm in chapter IV, book V, of *Wilhelm Meister's Apprenticeship* typifies a contrast between a holistic outlook and one that focuses on fragments. Goethe distinguishes between a view-point emphasizing sameness and unity, as opposed to difference and the fragmentary. This distinction conflates the dissimilarity between Wilhelm's innocent idealism and Serlo's experienced practical rationality. In «Among School Children» modernist W.B. Yeats will take over the tree metaphor and assume a stance similar to Wilhelm's:

O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance.

Yeats' integrative outlook, continuing Wilhelm's romantic idealism, shortcircuits the dancer-dance distinction, and with it a whole culture whose knowledge is predicated on distinctions and dichotomies. This culture of separation represents an aspect of the main stream of modernity (Toulmin, 147). Starting with the Enlightenment, modernity is usually defined as a forward-looking paradigm of rationality, separations, and dichotomies. Romantic authors, however, from Goethe to Schiller, and Blake to Keats, respond to this monochord insistence on insular rationality (and the divisions it employs in order to map the world) by emphasizing the role of imagination and the multiplicity of feelings, as well as the ensuing awareness of interconnections: In *Auguries of Innocence* Blake proclaimed his belief in interconnections as «A robin red breast in a cage puts all heaven in a rage».

Toulmin thought that the insistence on *the other* arm of the reason–imagination dichotomy signaled not integration but a fixation in imbalance:

As a 19th-century position, romanticism never broke from rationalism: rather, it was rationalism's mirror image. Descartes exalted a capacity for human rationality and logical calculations as the supremely «mental» thing in human nature, at the expense of emotional experience, which is a regrettable by-product of our bodily natures. From Wordsworth or Goethe on, romantic poets and novelists tilted the other way: human life that is ruled by

calculative reason alone is scarcely worth living, and nobility attaches to a readiness to surrender to the experience of deep emotions. This is not a position that transcends 17th century dualism: rather, it accepts dualism, but votes for the opposite side of every dichotomy (Toulmin, 148).

Nonetheless, I believe that a few romantics move both towards «the opposite side» of modern dichotomies in an attempt to counterbalance the tendencies in the mainstream, and towards integrating the dichotomies lest the «opposite side» turns oppressive.

Inspired by alchemical sources, as well as by essential texts of the Judeo-Christian (mainstream as well as radical)^{xxv} and Asian^{xxvi} philosophical tradition, Blake's outlook propounds integration over than separation, and awareness of interconnections over analysis or fragmentation. Despite the fact that Blake does not use the term *integration* as such, he points to integrations by means of repeated references to «cominglings». Connections between realms, archetypes, and beings, are suggested in the illuminations to his poems, of which the frontispiece of *The Marriage of Heaven and Hell* is a good example, while Plate 100 of *Jerusalem* evokes the balance of Sol and Luna, the masculine and the feminine archetypes of the soul. The ideals of balance and integration, which Blake expresses imaginatively, Schiller formulates theoretically. Schiller's concept of *Mittelkraft*^{xxvii}, defined as a «median power or transmutative force», encapsulates the ideal of balance and the transformative effect of balancing the agencies of the self. Schiller's concept of the soul, expressed in his aesthetic writings, bears the mark of his effort to elucidate this concept of the *Mittelkraft*. The beautiful soul («schöne Seele») is a «product *harmonizing, in optimal balance*, the spiritual and the animal nature in a person» (Craig, 55). Although he professes an ideal mindset that combines speculation and passion – «Mischung von Speculation und Feuer» (in Letter to Körner, 15 April 1786)^{xxviii}, Schiller's balance in earlier life tilts towards favouring emotion (in «Phantasie an Laura», for instance). Then, as a means of fending off disappointment and dissatisfaction (expressed in the 1786 poem «Resignation»), in «Über Bürgers Gedichte» and *Wilhelm Tell* he believes that «stoical mastery of emotion» is required of the poet. Gradually, however, Schiller comes to practice the reliance on «poetic imagination» which he had preached as a youth. As he thought that his age was afflicted by the excess of thought over sensation, he insisted that «Darstellung», the work of the poetic imagination, could cure this ailment, of which «the excess of reflection in his own earlier poetry had itself been a symptom» (Hilliard, 81).

Janus-faced Romanticism

The romantics linked with pre-modern traditions in a reaction to the prevalence of reason during the Enlightenment. They also reacted to moderns' tendency to invent themselves and disregard traditions^{xxix}, while coining future-oriented dreams of progress in science and technology. Despite the future-orientation of modernity, the awareness that the past speaks to us in meaningful ways has never entirely forsaken the modern paradigm. In this study I draw on Romantic integrative outlooks^{xxx} in order to point to a few traits of a contemporary cultural paradigm^{xxx1}. Romantic holistic views link both backwards and forwards: backwards to a pre-modern tradition which runs counter to the modern mainstream insistence on rationality (and the dichotomies or fragmentariness which an intellectual understanding emphasised), and forwards to contemporaneity. Although this is not a study of the relationship between tradition and innovation, revisiting the roots of traditions is an exercise all the more enticing in the context of a global levelling of local traditions. I believe that the roots of a few aspects of

contemporary culture, though crystallized from modernity and in reaction to it, lie beyond it. This is why it is increasingly important to acknowledge and reconsider traditions that present alternatives to the reason-centred Western modernity.

An interesting specimen of pre-modern tradition which romanticism recovers is the late-medieval or Renaissance *Rosarium Philosophorum* (*The Rosary of Philosophers*)^{xxxii}, a compilation of alchemical texts published in 1550 in Frankfurt. *The Rosary* arguably influenced a few of Blake's engravings, among which Plates 25 and 100 of *Jerusalem*. Without being a tradition of «unreason»^{xxxiii}, the pre-modern tradition exemplified by the *Rosary* allows for the ineffable and the beyond-reason. Understanding is not restricted to those slices of reality which are available to the senses and are comprehensible by means of rationality. The limits of reason are acknowledged. Hence, although reason plays a part in understanding some aspects of the world, it does not succeed in comprehending it fully (nor does it attempt to). Instead, metaphors and similes are employed for approximating the reality beyond the scope of reason and the senses. The anonymous author of the *Rosary* resorts to poetic tropes to qualify the ultimate aim of alchemists' quest. As the philosophers's stone is inaccessible to reason alone, the reader is invited to «understand» the philosophers's stone as a «gift of God», which is «hidden» to the physical eye. The «Stone» is described in oppositional terms that invite poetical understanding and imagination, as well as an openness to paradox: it «is miraculous and animated, splendid in colour, a Mountain sublime, and an open sea» (Smith 32). Its being «animated» despite being a stone, as well as the epithetes «mountain sublime» and «open sea» applied simultaneously to the same entity, point to a type of logic that is different from the Aristotelian one, which underlies western rationality. Similarly, Blake and the romantics cultivate paradoxes, and insist – against modern empiricism – that truth is available to the one who sees «through the eye» not «with the eye» (Blake and Keynes 753). Reason is often seen as precluding visionary Romantic stances, but authors like Blake and Schiller, however, allow inspired reason a place in their pantheon alongside imagination^{xxxiv}. The harmony of reason and imagination is regarded as ideal.

Looking forward: Ressurrective stories

The forward-looking aspect of Romantic integrative outlooks points to a road not sufficiently explored^{xxxv}. This road traverses a streak of modernism preoccupied with construing a holistic image of cultural reality^{xxxvi} which is illustrated in James Joyce's *Finnegans Wake*:

Part of Joyce's intention in the *Wake* was to explode our preconceived, categorized ways of looking at things and to reconcile dualities. The *Wake* transforms the elements of life into art, but never renounces its origins; it originates in and returns to the rubbish heap of the world^{xxxvii}.

Joyce's unified image of culture defies distinctions between high and low, significant and insignificant, contemporary and traditional, which evince an alchemical mindset. Moreover, the «freewheeling syncretic structure» of the novel integrates «explicit and playful alchemy», which acts as a «central metaphor» (DiBernard, 18), a figure for the artistic process and «an analogue for many of the [...] themes in the *Wake*» (Meakin, 132).

The literary genre most suitable for expressing the continuity between opposites (such as culture and life, past and present) is for Joyce *the story*, or rather «the oral tale as a literary and cultural mode»^{xxxviii}. Accordingly, the Buffalo manuscript

Scribbledehobble: the Ur-Workbook to Finnegans Wake contains repeated references to stories, story-telling, and narrative techniques:

Arabian nights, serial stories, tales within tales, to be continued, desperate story telling, one caps another to reproduce a rambling mock-heroic tale, Scharazad's feat impossible. Once upon a time. So they put on the kettle and make tea and if they don't live happy that you and I may [...] (Hayman, 19).

Like the romantics, Joyce integrates medieval and classical motives («heroic tale») and techniques («tales within tales»), as well as oriental themes albeit in an ironic register (Hayman 6).

Overcoming the distrust of both stories and metanarratives, which Marjorie Perloff^{xxxix} and François Lyotard observed in the postmodern^{xl}, stories and story-telling become increasingly favoured forms of self-expression towards the turn of the twentieth century. As Tournier's *Medianoche amoureux* (1991) indicates, *contes* are «constructions imaginaires» which help edify the self, and whose function is more significant than empiricist *nouvelles*, which merely recounts actual events and transmit knowledge. Stories as *contes* enchant and enrich, and as a result save the relationship between the protagonists Nadège and Oudalle:

Il leur semblait que les nouvelles, âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes, contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple, alors que les contes, savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher. Or, si les nouvelles s'étaient imposées d'abord par leur vérité pesante et mélancolique, les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme irrésistible (Tournier, *Le Médianoche Amoureux* 40).

The transforming self

The romantic concern for integrating or balancing reason, imagination, and emotivity (which Blake personifies as Urizen, Urthona, and Luvah, to which he adds Tharmas or instincts) reaches contemporaneity as the preoccupation for the unity of the self and meaningful living. This tendency is illustrated by countless blogs, short stories, and novels of self transformation^{xli}. One such novel, which will be discussed in greater details, is Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. *Vendredi* outlines the transmutations undergone by the modern self while exploring a few dichotomies and pressing issues which have concerned the modern consciousness for centuries. The tensions between instinct and rationality, between spontaneous expression of affectivity and deliberate organization, nature and culture, technology and emotion, subtend Robinson's experience on his desert island.

Tournier captures the dichotomous aspect of western world-views. The rational civilized Robinson is the exact antithesis of spontaneous *Vendredi*, their contrasting natures impersonating «l'antagonisme [...] entre l'Anglais méthodique, avare et mélancolique, et « le natif » primesautier, prodigue et rieur» (*Vendredi Ou Les Limbes Du Pacifique* 188). For the most part, Tournier's Robinsoniade, much like Gold and Mitchell's film adaptation^{xlii}, illustrates how Robinson, the embodiment of order, reason, and objectivity, tends to impose his will and to control^{xliii} *Vendredi*, who represents the other element of modern dichotomies (i.e. spontaneity, imagination, subjectivity). Tournier's Robinson re-enacts the journey (le périple) of the modern self from a mindset imbued with mythology and mysticism to the point where reason reigns supreme, and past that moment, into the post-modern age, and then the *metamodern*. Symbolized by the ship led by captain Van Deyssel, who in the fatidic night of the

shipwreck is more concerned with intimating young Robinson's future in tarot cards than the fate of his own vessel, the age of mythology dies under the assaults of vicious weather, perhaps a sign of the religious wars that forced Descartes into his quest for the certainty of reason. Then, on the island, which he initially names «l'île du *Désespoir*», then *Speranza*, the reign of rationality is established. This, however, happens only after the last remnants of the unquantifiable world of feelings are purged through the experience of *la souille*.

La souille stands for the instincts which Robinson overcomes in order to raise to the light of reason. The marshes are the shadows that threaten the rational, the self-imposed immaturity which Kant deplors. Giving in to passions lowers the superior creature of intellect to a state dominated by the senses: «seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient dans le tapis flottant des lentilles d'eau et des œufs de crapaud» (38). Nonetheless reason soon bootstraps Robinson back to civilization. Once returned to cultural existence Robinson starts a log-book to chronicle and preserve his humanity. His first entry celebrates his victory over the senses and the passivity of sub-human existence: «Chaque homme à sa pente funeste. La mienne descend vers la souille. [...] . La souille est ma défaite, mon vice. Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu» (50). Up and down, high and low, natural versus moral order, despair and hope, defeat and victory – Robinson's world is mapped by oppositions. Binary oppositions are specific to the reason-motivated modern impulse to order and classify^{xliv}. Reason organizes and separates in categories, while narcissistically focussing on itself and its products, to the extent that everything that falls outside its grasp (from myths to emotions and instincts) is bracketed and relinquished to places of secondary importance. That is, if not altogether ignored or repressed. Modernity sees rarefied medieval metaphysics dethroned and replaced by concrete science as the queen discipline. In search for the firm ground of certainties, reason dismisses emotions, dreams, and unquantifiable contents, as unreliable, hoping to grasp solid uncontested truths by metaphorically shifting the direction of the gaze from heaven-bound to the more tangible earth. Tournier's Robinson typifies this change in his forsaking the unattainable dream of returning to social life, and focusing on the more achievable project of improving his living conditions on his island *Speranza*: «Je triompherai [...] dans la mesure [...] où je saurai accepter mon île et me faire accepter par elle» (51). The relationship between Robinson and *Speranza* mirrors that between the modern subject and his object, whereby the modern self hopes for solid certainty to be found in nature, as well as for access to ultimate truth by means of applying the rational faculty. Leaving aside unattainable dreams, Robinson «était impatient de quitter ces rêveries et ces spéculations et de fouler le sol ferme de *Speranza*». Like Descartes, whose discovery of the rational self in *Meditations* provides moorings into incontestable truth, Robinson «crut un jour avoir trouvé une voie d'accès concrète à l'intimité la plus secrète de l'île» (*Vendredi, Ou Les Limbes Du Pacifique* 100).

This modern scientific turn of the gaze towards the reality at hand represents but one of the stages Tournier's protagonist goes through. After dwelling for years in the reassuring, yet dry, realm of physical and rational certainties, which gave him the inebriating feelings of power and control, but little joy, Robinson will later acquire a more romantic mind frame, and will learn to cherish the fluidity of spontaneous, unorganised, existence. This is a «métamorphose bouleversante» (Tournier, *Vendredi Ou Les Limbes Du Pacifique* 191), which equates a turning of the gaze from teluric *Speranza*, which Robinson had transformed into «l'île administrée» (189) to less tangible, more rarefied elements, such as the wind and the sun-light. This stage reproduces Blake's and the other romantics opening towards what is unquantifiable in

life while opposing the rigidity of dichotomies, of the quantifying science, and of systematized and institutionalized approaches.

Dichotomies and integrations

As part of his project of challenging the modern insistence on reason, Blake showed pleasure in canceling dichotomies (inside – outside, immanent – transcendent) and reinstating the continuity or fluidity which reason shuns: «God is within & without: he is even in the depth of Hell!» (Jerusalem^{xlv} 12: 15 in Keynes 631)^{xlvi}. Likewise, against the increasingly polarized distinction between the masculine and the feminine spheres in his time under the pressure of the changing gender roles during the Industrial Revolution^{xlvii}, Blake collapses the masculine and feminine dichotomy by having his male characters «emanate» feminine energies, which reunite again in syntheses that signal transmutations. Similarly, Tournier's rational Robinson is complemented and «contaminated» by intuitive Vendredi, whose name evokes Venus, the goddess of love and beauty. Blake's feminine Jerusalem orchestrates transmutations which bring to mind alchemical ones, much as Vendredi initiates his former master:

Vendredi, après l'avoir libéré malgré lui de ces racines terriennes, allait l'entraîner vers autre chose. A ce règne tellurique qui lui était odieux, il allait substituer un ordre qui lui était propre, et que Robinson brûlait de découvrir. Un nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau et acceptait à l'avance de laisser crouler l'île administrée pour s'enforcer [...] dans une voie inconnue (189).

This unknown way is the way of cancelling dichotomies, of accepting and revering his body (not only his mind, 192), of playfulness (195), creativity and imagination. In creating new musical instruments and living as part of nature, Vendredi and Robinson experience the unity and harmony of existence, and of the elements. They feel an alchemical-like awareness of the unity of all things, and they identify with the elements of nature, as if with the *materia prima*, from which all transmutations proceed: «Serrés l'un contre l'autre [...], Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux mêmes dans le grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts». This unity is an imagined cohesion, or rather it is imagination which reveals the unity of all things: «La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unison l'apothéose nocturne [...].» (209). Imagination melts the ego consciousness and allows Robinson to empathize with Vendredi, their alterity turning into unity: «Les relations entre Robinson et Vendredi s'étaient approfondies et humanisées; [...] maintenant Vendredi était libre et l'égal de Robinson» (209). Similarly, for Blake imagination (the emanation or feminine archetype of Albion-humankind) is not mere fancy, and is related with creativity: «Imagination is surrounded by the daughters of Inspiration, who in the aggregate are call'd Jerusalem»^{xlviii}. The emanation initiates and redeems, while instrumenting human communication:

When in Eternity Man converses with Man they enter
Into each others Bosom (which are Universes of delight)
In mutual interchange and first their Emanations meet (J 88:3 – 11 in Keynes, 733)

Thus, since «rationality» is «associated typically with masculinity» (Oliver, 339), Blake's insistence on the feminine and imagination appears as an aspect of a project of questioning (and circumscribing) rationality. Imagination and reason were as polarized during the Age of Reason, and later in the wake of the Industrial Revolution and romanticism, as *the feminine* and *the masculine* were. Imagination «was considered a degenerative malady of the intellect» (Damon, 195)^{xlix}, likened by Dr. Johnson with «insanity»^l, while women were thought of as «more susceptible to [...] insanity than men»^{li}.

The feminine and the masculine. Imagination and reason

The Enlightenment conception of reason and maleness overlap: «We are confronted by the troubling realization that the Enlightenment conception of reason, though claimed as gender-neutral, is connected with an insidious gender inequality that claims the male perspective as the objective stance» (Marso, 447). Thus, the Enlightenment and much of modernity sanction reason as male rationality, whereas the feminine – associated with emotions, intuition, and empathy – is looked down upon. The individual is encouraged to develop reason while learning to curb passions. Reason becomes the positive to be sought and asserted; imagination and emotions – the problematic (considered harmful at times) to be kept in check. Harriet Martineau (1802-1876), for instance, internalizes this attitude when she sets herself the imperative to «brave a man's fate»^{lii}, while imbibing what she regarded as male qualities and faculties, among which reason figures large (Sanders, 183).

In the transition from the eighteenth to the nineteenth century, the «polarization between masculinity and femininity» becomes «ever sharper» (6), as «masculinity was almost explicitly defined as the “non-feminine”» (Izenberg, 7)^{liii}. The «increasing industrialization and the resulting separation of home and workplace» had triggered an aggravation of the «distinction between the spheres of masculine and feminine activity» (Izenberg, 7). Accordingly, by the nineteenth century the «conceptual polarization of masculinity and femininity» becomes «all the more important» (Izenberg, 7), being increasingly connected with the polarization of reason and imagination: Whereas the business and professional middle class males defined their masculinity by the rational, lucrative, and practical activities they undertook, the realm of imagination and «the emotional» was «delegated, or relegated, to the feminine sphere within the bourgeois division of labour» (Izenberg, 12). This by no means unproblematic division of social and economic roles, and the «need to insist on manly rationality and creativity as opposed to feminine emotionalism and passivity» (Izenberg, 7), related with a «separation of the spheres» of their respective activities. This separation «was not simply a fact of economic life but the intentional result of men's desires to keep women out of the affairs of business in order to preserve male autonomy» (Frevert, 150)^{liiv}. Apart from the domestic space, the domain ascribed to women was that of «aesthetic cultivation», by which women were expected to add to their husbands's social standing (Izenberg, 7). Thus, women's contribution as guardians of the «higher sphere of spiritual life» that «enobled» the lower domain of lucrative activity^{liv} may be interpreted as a service that womanhood was called to perform to the dominant (male) culture. Nonetheless, salons and debating societies, as well as the increased number of women authors^{livi}, did foster a view of femininity as enlightened and enlightening. (Blake belongs to this wave of reaction to mainstream reverence for male rationality, but his insistence on Jerusalem-imagination and other feminine agencies populating the subject irrespective of gender supersedes the habitual distinctions of his time.) Later on, artists would discover and feel compelled to turn to the «femininity within themselves»

(Izenberg, 13) as a reaction to a «too-exclusive affirmation of the values connected with the masculine element» (Le Rider and Morris, 7). This tendency towards psychic balance by heeding the ignored pulsions of the self will be investigated and theorized by Carl Jung^{lvii}.

Tournier's Robinson compensates for excessive rationality by developing an amorous relationship with feminine *Speranza*, which he alternatively perceives as an enticing bride and as nurturing mother. Masculinity and rationality versus femininity and sensibility are the two sides of the scale which Robinson rides. The rationality embodied as the organized island becomes oppressive to both rational Robinson and spontaneous Vendredi: «l'île administrée lui pesait à la fin presque autant qu'à Vendredi» (188). At the time when Tournier was writing his first novel, the critique of modernity had become all the more virulent while crystallizing its own tradition by picking up the thread of romantic opposition to industrialism. Toulmin explains:

The 1960s and '70s saw the renewal of an attack on the mechanics of "inhumanity" of Newtonian Science launched 150 years earlier by William Blake in England and Friedrich Schiller in Germany. By the mid '60s, people argued, it was time to push Blake and Schiller's critiques through to a political completion. Blake had warned that industry could destroy the country, and turn into a wasteland of satanic mills, but the economic power and political clout of big business now meant that this process was unchecked (Toulmin, 7).

If the affirmation of reason (and order) of the administered island stands for the thesis of the dialectics undergone by Robinson's self, the age of spontaneity under Vendredi's auspices is the antithesis: «La liberté de Vendredi – à laquelle Robinson commença à s'initier [...] – n'étais que la négation de l'ordre [...] effacé de la surface de l'île par l'explosion» (190). The change from a paradigm to another is instrumented by both evolution (Robinson's gradual disenchantment with reason and its by-products under Vendredi's influence) and revolution (the explosion): «Vendredi avait imperturbablement [...] préparé puis provoqué le cataclysme qui préluderait à l'avènement d'une ère nouvelle» (188).

Un facteur unificateur de l'univers et de l'expérience

Tournier's Robinson goes through successive stages of metamorphoses which affect his mindset. From the shy young man on board *Virginie* – unsure of himself and fearing categorizations, to the sensuous explorer of *Speranza* and then self-righteous patriarch, Robinson transform repeatedly. His appearance also alters: After taking on the correct, clean, appearance of the master-king-priest, which van Deysel's tarot cards foresaw, Robinson assumes a look similar to Vendredi's (191). Then his appearance metamorphoses again during the solar apotheosis. The impression of radiant minerality, and the insistence on metallurgic similes, point to the alchemical nature of the transmutation: «La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant» (254). This metamorphosis is a result of a process of «évolution intérieure»^{lviii}, which is triggered by Robinson's seeking for an identity which is not dictated by social conditionings, nor by habits: «Le Robinson de Tournier évolue en cherchant une identité qui ne soit pas condamnée à la prison de la Raison ou des valeurs 'sociales', mais qui s'oppose également au chaos de la négation du moi» (Sbiroli, 17). Self-discovery is the crux of Robinson's experience. As the protagonist experiences the mire of the senses during the episode of *la souille*, then the frenzy of reason, and the enticing freedom of expressing oneself, he introspects and transforms his self-perception. His final epiphany signals his having identified «un facteur unificateur de l'univers et de

l'expérience», which is neither reason, nor instincts or emotions, but all these together, integrated within the cohesive agent of imagination.

*

Without dealing at length with the critique of modernity, which has become more articulate by mid twentieth-century^{lix}, this study draws attention to some of the disregarded elements of the dichotomies set by modern thought, and proposes that attempts at integration outline a *metamodern* paradigm. Femininity, imagination, nature, emotions, as well as aspects of spiritual alchemy, are relevant to contemporary outlooks. Blake is a predecessor and a singularly expressive critic of reason. His disenchantment with reason associates with an insistence on recovering the energy of imagination, whose name, Jerusalem, points to its potentially ressurective power. Hence Blake's recursive references to «awakening» as a transformation resulting from a «marriage» of reason with imagination and a feminine-like understanding that revolves around emotions (especially compassion and love). Against the rise of reason that conveys a sense of individual's singularity, enacted variously as solitary meditation (on epistemological issues, with Descartes) and survival on deserted islands (and pondering over ontological aspects, with Defoe and Robinson of the administered island), the more integrated individual proposes the alternative of interconnected existence (during Vendredi's tutelage and the solar extasy shared with Jaan). In this discussion Blake figures as a prophetic voice, whose articulate and vocal critique of the modern outlook and consciousness are still heeded in the twentieth and twenty-first centuries, as *Vendredi* indicates.

In *Vendredi* Tournier evinces constant preoccupations for exploring dichotomies and for sublimating tradition (which the Enlightenment has sought to replace with the reason-motivated tendency to invent itself). He seems also concerned with reinstating the feminine through a dialectics of transformation that echoes alchemical transmutation and Blakean awakening, rendered in the form of a familiar story, which nonetheless captivates, and the symbolism of which is infinitely enriched.

Tournier's *Vendredi* is a narrative of transformation which evokes the joy of both the culmination of the alchemical *opus* and Blake's *awakening*, as represented in his watercolour «Glad Day». Literature and art are apt to bring about transformations in the self of the readers, Germaine de Staël thought, underscoring the «great power» of stories (broadly understood as *narrations*) to «affect us emotionally». She believed that «all moral truth can be made perceptible» by enacting them (“putting them into action”) in fictional texts (Staël 263)¹. Interestingly, despite the preponderant lyrical bias of many romantics, most of Blake's texts, even when in verse form, present epic features. They are «stories» or enactments of spiritual transformations put in complex narrative forms which, in their integrative structure (containing variegated elements from the lyric to epic, and expository to moralizing) resemble the great epics of *Odyssey* or *Mahabharatha*. Stories and storytelling figure large in Tournier's *oeuvre*, too. *Vendredi* is the re-writing of Defoe's *Robinson Crusoe*, which articulates the founding myth of modernity as the victory of reason over nature and passions.

Stories and storytelling take a foreground position with postmodernism and afterwards in areas ranging from popular culture to academic communication; they are instruments for conveying facts, truths, or myths, and triggering transformations in the participant in the act of storytelling (narratee), the recipient of discourse or the audience. From media news to scientific presentations, and blogs to novels, contemporary culture

¹ Madame de (Anne Louise Germaine) Staël, «On Literature in Relation to Its Social Institutions», *Madame De Staël on Politics, Literature, and National Character*, ed. Morroe Berger (Piscataway, NJ: Transactions Publishers, 2000) 263.

is a culture which integrates reason and imagination in its love of stories and storytelling, thus superseding dichotomies and qualifying as metamodern.

REFERENCES

- Ammerlahn, Hellmut. «'Key' and 'Treasure Chest' Configurations in Goethe's Works: A Comparative Overview in Poetological Perspective». *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 101.1 (2009): 1-18. Print.
- Bauman, Sigmund. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. Print.
- Blake, William, and Geoffrey Keynes (ed). *Complete Writings with Variant Readings*. Oxford University Press, 1972. Print.
- Blake, William, and Geoffrey Keynes. *Complete Writings with Variant Readings*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Print.
- Brooke, Roger. *Jung and Phenomenology*. London: Routledge, 1991. Print.
- Craig, Charlotte M. «The Doctor.» *Friedrich Schiller: Playwright, Poet, Philosopher, Historian*. Ed. Kerry, Paul E. *Britische Und Irishe Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur*. Oxford: Peter Lang Publishing, 2007. 41-58. Print.
- Damon, Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, RI: Brown University Press, 1965. Print.
- DiBernard, Barbara. *Alchemy and Finnegans Wake*. New York: State University of New York Press, 1980. Print.
- Dumitrescu, Alexandra. «Bootstrapping Finnegans Wake». *Hypermedia Joyce Studies* 7.1 (2005). <<http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v7/main/essays.php?essay=dumitrescu>>.
- ---. «Intimations of Metamodernism: Innocence and Experience» in Arundhati Roy's *The God of Small Things. Rites of Passage in Postcolonial Women's Writing*. Eds. Dodgson-Katiyo, Pauline and Gina Wisker. Amsterdam: Rodopi, 2010. Print.
- Fairer, David. «Experience Reading Innocence: Contextualizing Blake's" Holy Thursday»». *Eighteenth-Century Studies* (2002): 535-62. Print.
- Frevert, Ute. *Mann Und Weib, Und Weib Und Mann*. Munchen: Beck, 1995. Print.
- Gingerich, SF. «From Necessity to Transcendentalism in Coleridge». *Publications of the Modern Language Association of America* 35.1 (1920): 1-59. Print.
- Gold, Jack, and Adrian Mitchell. *Man Friday*. ABC Entertainment, London, 1975.
- Hardy, Charles. *The Age of Unreason. Boston*: Harvard Business School Press, 1989. Print.
- Hayman, David. *A First-Draft Version of Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1963. Print.
- Hilliard, Kevin. «The Poet». *Friedrich Schiller: Playwright, Poet, Philosopher, Historian*. Ed. Kerry, Paul E. *Britische Und Irishe Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur*. Oxford: Peter Lang Publishing, 2007. 60-94. Print.
- Izenberg, Gerald N. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. University of Chicago Press, 2000. Print.
- Jung, Carl Gustav. *Collected Works: The Archetypes and the Collective Unconscious*. New York: Pantheon Books, 1953. Print.
- ---. *Psychological Types*. London: Routledge & Kegan Paul, 1921. Print.
- Jung, Carl Gustav, and Aniela Jaffé. *Memories, Dreams, Reflections. Trans.* Winston, Richard and Clara Winston. London: Flamingo, 1989. Print.
- Le Rider, Jacques, and Rosemary Morris. *Modernity and Crises of Identity: Culture and Society in Fin-De-Siècle* Vienna. Trans. Morris, Rosemary. New York: Continuum, 1993. Print.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit, 1979. Print.
- Marso, Lori J. «The Stories of Citizens: Rousseau, Montesquieu, and De Staël Challenge Enlightenment Reason». *Polity* 30.3 (1998). Print.
- Meakin, David. *Hermetic Fictions: Alchemy and Irony in the Modern Novel*. Staffordshire: Keele University Press, 1995. Print.

- Milnes, Tim. *The Truth About Romanticism: Pragmatism and Idealism in Keats, Shelley, Coleridge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Print.
- Mudure, Mihaela, ed. *These Women Who Want to Be Authors. Female Authorship During the Enlightenment*. Cluj-Napoca: Motiv, 2001. Print.
- Oliver, Pam. «What Do Girls Know Anyway?: Rationality, Gender, and Social Control». *Feminism & Psychology* 1.3 (2002): 209–32. Print.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile, or on Education. 1762*. Trans. Bloom, Allan. . New York: Basic Books, 1972. Print.
- Sanders, Valerie. *Reason over Passion: Harriet Martineau and the Victorian Novel*. New York: St. Martin's Press, 1986. Print.
- Sbiroli, Lynn Salkin. *Michel Tournier: La Séduction Du Jeu*. Paris: Slatkine, 1987. Print.
- Smith, Patrick J. *The Rosary of the Philosophers*. Trans. Smith, Patrick J. Minneapolis, MN: Holmes Publishing Group, 2003. Print.
- Staël, Madame de (Anne Louise Germaine). «On Literature in Relation to Its Social Institutions». *Madame De Staël on Politics, Literature, and National Character*. Ed. Berger, Morroe. Piscataway, NJ: Transactions Publishers, 2000. Print.
- Stearns, Peter N. *The Industrial Revolution in World History*. Boulder: Westview Press, 1993. Print.
- Straight, Julie. «Women, Religion and Insanity in Mary Lamb's "The Young Mahometan"». *European Romantic Review* 16.4 (2005): 417-38. Print.
- Teichmann, Frank, and Jon McAlice. «The Emergence of the Idea of Evolution in the Time of Goethe». *Research Bulletin of the Research Institute for Waldorf Education* 11.1 (2005). Print.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. New York: The Free Press, 1990. Print.
- Tournier, Michel. *Le Médiocre Amoureux*. Paris: Gallimard, 1989. Print.
- ---. *Vendredi Ou Les Limbes Du Pacifique*. Paris: Gallimard, 1972. Print.
- ---. *Vendredi, Ou Les Limbes Du Pacifique*. Paris: Gallimard, 1967. Print.
- Weir, David. *Brahman in the West. William Blake and the Oriental Renaissance*. Albany: State University of New York Press, 2003. Print.
- Wollstonecraft, Mary, David Lorne Macdonald, and Kathleen Dorothy Scherf. *The Vindications. The Rights of Men. The Rights of Woman*. Peterborough: Broadview 2001. Print.

NOTES

^{xxv} E.P.Thompson explores the radical antinomian influences on Blake in his study *Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law*. (New York: The New Press, 1993). See also the more recent *William Blake and the Cultures of Radical Christianity* by Robert Rix (Aldershot: Ashgate 2007).

^{xxvi} See David Weir, *Brahman in the West. William Blake and the Oriental Renaissance* (Albany: State University of New York Press, 2003).

^{xxvii} Die *Mittelkraft* is mentioned in first medical dissertation («Das geistige Leben», «The Intellectual Life»). Charlotte M. Craig, "The Doctor," *Friedrich Schiller: Playwright, Poet, Philosopher, Historian.*, ed. Paul E. Kerry, *Britische Und Irishe Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur* (Oxford: Peter Lang Publishing, 2007) 45.

^{xxviii} Qtd in Kevin Hilliard, *The Poet, Friedrich Schiller: Playwright, Poet, Philosopher, Historian*, ed. Paul E. Kerry, *Britische Und Irishe Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur* (Oxford: Peter Lang Publishing, 2007) 62.

^{xxix} In this context, the shipwrecks which Defoe's and Tournier's Robinsons endure may be interpreted as catastrophes that wipe away the civilizations and traditions to which the protagonists belonged, i.e. seventeenth and eighteenth century Britain, respectively. Especially in the case of Tournier's Robinson, tradition is effectively annihilated (though it survives for a while in the head of the protagonist, for as long as it takes for the project of building l'Évasion to

be carried out and to fail in taking him home), and is gradually replaced by a new tradition which he himself fashions. This re-invention of a new tradition is obvious in the institutions and official documents he designs, as well as in the rules of conduct and the habits he sets for himself.

^{xxx} Despite Toulmin's view to the contrary, attempts at weaving integrative outlooks abound in romanticism. Coleridge's concept of «the ideal», for instance, integrates the Enlightenment insistence on the Universal, with the Romantic preoccupation for the particular. "The Ideal" is defined as «the union of the Universal and the Individual». See Tim Milnes, *The Truth About Romanticism: Pragmatism and Idealism in Keats, Shelley, Coleridge* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) 1.

^{xxx}ⁱ I will suspend the question whether the transition from a paradigm to another constitutes a revolution, as Khun proposes, or an evolutionary process (while not denying the former, I tend to incline towards the latter position: when revolutions do occur, cleaning the slate of previous assumptions is a gradual process). Suffice it to note that the coexistence of paradigms is a view that gains more and more ground. In other words, paradigms are considered to be linked or interact.

^{xxx}ⁱⁱ Patrick J. Smith, *The Rosary of the Philosophers*, trans. Patrick J. Smith (Minneapolis, MN: Holmes Publishing Group, 2003).

^{xxx}ⁱⁱⁱ I borrowed the term from Charles Hardy, *The Age of Unreason* (Boston: Harvard Business School Press, 1989).

^{xxx}^{iv} Towards the end of *Jerusalem*, Blake allows the representatives of science and art to share in the vision of resurrected humankind: «The innumerable Chariots of the Almighty appear 'd in Heaven,/ And Bacon & Newton & Locke, & Milton & Shakspear & Chaucer» (J 98:8-9).

^{xxx}^v Lori J. Marso, «The Stories of Citizens: Rousseau, Montesquieu, and De Staël Challenge Enlightenment Reason», *Polity* 30.3 (1998): 36.

^{xxx}^{vi} Alexandra Dumitrescu, «Bootstrapping Finnegans Wake», *Hypermedia Joyce Studies* 7 (2005), <<http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v7/main/essays.php?essay=dumitrescu>>.

^{xxx}^{vii} Barbara DiBernard, *Alchemy and Finnegans Wake* (New York: State University of New York Press, 1980) 18.

^{xxx}^{viii} David Hayman, *A First-Draft Version of Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1963) 18.

^{xxx}^{ix} Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

^{xl} Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Minuit, 1979).

^{xli} Examples abound in popular culture, from Paulo Coelho's *The Alchemist* to Robin Sharma's motivational novels. More subtle novels of transformation are Christoph Ransmayr's *Die letzte Welt* and Arundhati Roy's *The God of Small Things*. Whereas the first focuses on the transformative function of stories and story-telling, the latter underscores the role played by femininity in bringing about closure and in granting meaning to experience. A detailed discussion of the dialectics of innocence and experience in Blake and Roy is available in Alexandra Dumitrescu, «Intimations of Metamodernism: Innocence and Experience in Arundhati Roy's "The God of Small Things"», *Rites of Passage in Postcolonial Women's Writing*, eds. Pauline Dodgson-Katiyo and Gina Wisker (Amsterdam: Rodopi, 2010).

^{xlii} Jack Gold and Adrian Mitchell, *Man Friday*, ABC Entertainment, London, 1975.

^{xliii} Robinson is the exponent of a civilization which had to conquer its environment in order to survive and accommodate its institutions, and which therefore learned to favour assertiveness.

^{xliiv} A paradigmatic proponent of taxonomies is Carl Linnaeus (1707-1778), the founder of binomial nomenclature in science (also known as the Linnaean taxonomy), especially in botany, which establishes classifications according to a hierarchy going from kingdom, through classes and genera, to species. It is his system of classification that, on the one hand, established the idea of binary divisions, and on the other, consolidated the concept of hierarchical organization in science. This type of approach to science and knowledge has deeply influenced the modern way of thinking, and will come under severe scrutiny and doubt during postmodernism. To a model of hierarchical organization which has permeated in most – if not all – domains, and which

aimed to construe infallible theories, postmodern thinkers will propose the alternative concepts of continuously remodeled «fluidity» or «thinking on the move». See Sigmund Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000).

^{xlv} For reasons of brevity, I shall thereafter abbreviate Jerusalem. *The Emanation of the Giant Albion to Jerusalem or J*, where convenient. Blake wrote and illuminated this prophetic book between 1804 and 1820.

^{xlvi} William Blake and Geoffrey University Press, 1972). Keynes, William Blake. *Complete Writings with Variant Readings* (Oxford: Oxford

^{xlvii} Peter N Stearns, *The Industrial Revolution in World History* (Boulder: Westview Press, 1993) 61.

^{xlviii} William Blake and Geoffrey Keynes (ed), *Complete Writings with Variant Readings* (Oxford University Press, 1972) 45.

^{xlix} Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* (Providence, RI: Brown University Press, 1965).

¹ See Dr. Johnson's *Rasselas*, Chapter xlv, qtd in Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* 195.

ⁱⁱ Julie Straight, «Women, Religion and Insanity in Mary Lamb's "The Young Mahometan"», *European Romantic Review* 16.4 (2005): 419.

ⁱⁱⁱ Harriet Martineau. *Autobiography*. II 109-11 quoted in Sanders 183.

ⁱⁱⁱⁱ Gerald N Izenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I* (University of Chicago Press, 2000).

^{liv} Ute Frevert, *Mann Und Weib, Und Weib Und Mann* (Munchen: Beck, 1995) 150. Izenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I* 7.

^{lv} Frevert (151) qtd in Izenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I* 7.

^{lvi} The numerous women authors in the nineteenth century at the turn of the eighteenth beginning See Mihaela Mudure, ed., *These Women Who Want to Be Authors. Female Authorship During the Enlightenment* (Cluj-Napoca: Motiv, 2001).

^{lvii} Continuing in Blake's footsteps in the alchemical tradition which intimates the coexistence of Sol and Luna as psychic archetypes, Jung counters this tradition by asserting the existence of feminine archetypes within a man's soul («anima»), and masculine archetypes within a woman's («animus»). He also emphasizes the existence of aspects of the self – such as the individual and the collective unconscious – which are not obvious to the rational consciousness. In Carl Gustav Jung, *Collected Works: The Archetypes and the Collective Unconscious* (New York: Pantheon Books, 1953). And See Carl Gustav Jung and Aniela Jaffé, *Memories, Dreams, Reflections, trans. Richard Winston and Clara Winston* (London: Flamingo, 1989).

^{lviii} Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier: La Séduction Du Jeu* (Paris: Slatkine, 1987) 17.

^{lix} The critique of rationality and modernity takes up the center of the academic discourse in the second half of the twentieth century. Nonetheless, it was precisely in the twentieth century that modernity attains its most conspicuous manifestation: Bruno Latour believes that «the intellectual program of Modernity, with its assumptions about the universal and permanent character of Rationality, achieved full expression only in the twentieth century» (Toulmin, 12). Thus both the most articulated affirmation of modernity and its most virulent challenge coexist. This coexistence of competing views of modernity – as positive assertion of progressive reason, as negative instrumental reason, as a paradigm of reasonableness, or one of imagination – testify to the complexity of contemporary culture. Concurrent outlooks have always existed, but I propose that contemporary culture differs from previous ages in that contrasting outlooks are increasingly accepted and tolerated (rather than regarded as mutually exclusive). Contemporary culture is a culture of coexisting paradigms and of interconnectedness.

Βιβλιοκριτικές

J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας, Μετάφραση – Επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Παρίσης, Μαρία Λιάπη, Μεταίχμιο, 2010, 795 σ. [ISBN: 960-455-688-6].*

Ο J. A. Cuddon (1928-1996, έχει σημασία να γνωρίζουμε την ηλικία του σε σχέση με τις εξελίξεις στον χώρο της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ώστε να μην τον κατηγορήσουμε για παραλείψεις για τις οποίες δεν ευθύνεται) υπήρξε συγγραφέας θεατρικών έργων, λιμπρέτων, μυθιστορημάτων, διηγημάτων και δοκιμίων, λεξικογράφος και καθηγητής στο Emanuel School του Λονδίνου. Στον Πρόλογο της τρίτης έκδοσης του βιβλίου του στα αγγλικά (η πρώτη είχε γίνει το 1976), ο οποίος παρατίθεται και στον ανά χειράς τόμο, ο ίδιος ο Cuddon κατέθετε τους γόνιμους προβληματισμούς που τον οδήγησαν στην συγκεκριμένη μορφή του Λεξικού του. Εκεί διαπιστώνει κανείς πως ως λεξικογράφος στάθηκε, κατ' αρχάς, στην μάλλον ασαφή υπόσταση αυτού που ονομάζουμε «λογοτεχνικό όρο» και, στην συνέχεια, στην συμπερίληψη ή μη, και σε ποια έκταση, λογοτεχνικών όρων από τις περισσότερες γλώσσες και λογοτεχνίες. Η προσωπική, πάντως, εξοικείωση του συγγραφέα, σύμφωνα με τη σχετική δήλωσή του, με τις κλασικές, τις ευρωπαϊκές και τις σλαβικές λογοτεχνίες, όπως και με τις λογοτεχνίες της Εγγύς και της Μέσης Ανατολής, παρόλο που, όπως και πάλι ομολογεί, οι γνώσεις του για κάποιες άλλες λογοτεχνίες είναι περιορισμένες, ήδη δίνει μια διαπολιτισμική χροιά στο Λεξικό του (υπάρχουν όροι ελληνικοί, λατινικοί, αγγλικοί, γαλλικοί, γερμανικοί, ιταλικοί, αφρικανικοί, αραβικοί, κινεζικοί, ιαπωνικοί, ισπανικοί, σλαβικοί, ρωσικοί, σκανδιναβικοί, περσικοί, τουρκικοί, ουαλικοί, κορεατικοί), η οποία γίνεται πιο συγκεκριμένη στο δεύτερο μέρος της ελληνικής έκδοσης, όπου, με πρωτοβουλία των μεταφραστών – επιμελητών, έχουν καταχωριστεί σε ξεχωριστή αλφαβητική

σειρά οι «ξενόγλωσσοι» όροι που προέρχονται από λατινογενείς γλώσσες: οι προερχόμενοι από μη λατινογενείς γλώσσες έχουν μεταγραφεί στα ελληνικά και έχουν συμπεριληφθεί στο πρώτο μέρος της έκδοσης. Ο ουσιαστικός προβληματισμός του Cuddon πάνω στις κατηγορίες (που πάντοτε παραμένουν, όπως διαπιστώνει, ανεπαρκείς) στις οποίες μπορούν να διακριθούν οι λογοτεχνικοί όροι, αλλά και πάνω στο πώς θα δομηθεί ένα συγκεκριμένο λήμμα (αν θα περιλαμβάνεται ετυμολογία του όρου και τότε, αν θα υπάρχει αναφορά στην ιστορία και την εξέλιξή του) όπως και ο προβληματισμός του για το αν, σε ό,τι αφορά την στιχουργική, θα επιμένει στους όρους της κλασικής προσωδίας, μας πείθει ότι η έρευνά του υπήρξε ενδεδειγμένη και έγκυρη. Η ανωτέρω εντύπωση ενισχύεται από το γεγονός ότι ο J. A. Cuddon παραδέχεται τα κενά και τις ελλείψεις που δεν μπορεί παρά να υπάρχουν σε ένα Λεξικό το οποίο αποτελεί έργο ενός μόνον συγγραφέα, ενώ βρίσκεται στην δυσάρεστη θέση να παραδεχτεί και τους ποικίλους περιορισμούς τους οποίους επιβάλλει κάθε φορά η ίδια η έκδοση ενός βιβλίου, λόγω της εξωγενώς καθορισμένης έκτασης της ύλης. Τέλος, ο λεξικογράφος δηλώνει πως στην αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη τρίτη έκδοση έλαβε υπ' όψιν, αφ' ενός, την μεγάλη ανάπτυξη που σημειώθηκε στον χώρο της Θεωρίας της Λογοτεχνίας από την δεκαετία του 1970 και μετά (χωρίς να παραλείψει να ασκήσει κριτική στον, ορισμένως, «αντιπαραγωγικό» τρόπο της εν λόγω ανάπτυξης) και, αφ' ετέρου, το ενδιαφέρον πολλών αναγνωστών για πιο «λαϊκά» είδη ή μορφές, ενώ συμπληρώνει ότι ένα «προσωπικό» έργο, όπως το παρόν Λεξικό, δεν μπορεί παρά να εκφράζει,

ενίοτε εμφανέστερα, και προσωπικές απόψεις.

Η τέταρτη έκδοση (1998), η οποία και μεταφράστηκε στα ελληνικά, είχε, ήδη στο πρωτότυπο, ενσωματώσει κάποιες παρεμβάσεις, όπως αυτές επισημαίνονται από τον επιμελητή C. E. Preston, οι οποίες, όμως, είχαν βασιστεί, σε μεγάλο βαθμό, σε προσχέδια και σημειώσεις του, θανόντος πλέον, συγγραφέα. Στην ελληνική έκδοση, τώρα, οι παρεμβάσεις αυξήθηκαν, καθώς οι μεταφραστές – επιμελητές (δεν θα ήταν άτοπο να είχαμε κάποια βιογραφικά στοιχεία τους – ο φιλόλογος Γιάννης Παρίσης, τουλάχιστον, είναι γνωστός στον χώρο και από το πολύ καλό Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων του ΟΕΔΒ) πήραν, τις περισσότερες φορές αναγκαστικά, αρκετές πρωτοβουλίες. Εκτός από τον προαναφερθέντα χωρισμό του βιβλίου σε δύο μέρη, στο Σημειώμά τους διαβάζουμε, μεταξύ άλλων, πως κάποια λήμματα χρειάστηκε να αφαιρεθούν, άλλα να συνδυαστούν ή να συγχωνευθούν, ενώ κάποια λήμματα προστέθηκαν (και άρα υπογράφονται από τους επιμελητές – μεταφραστές) ή έγιναν προσθήκες που ενσωματώθηκαν στα ήδη υπάρχοντα. Ο Γιάννης Παρίσης και η Μαρία Λιάπη εξηγούν, τέλος, πέρα από την (ιδιαίτερη) τακτική που ακολούθησαν κατά την μετάφραση ανθρωπωνυμίων ή τίτλων έργων, και την απόφαση που ελήφθη σχετικά με την απουσία ευρετηρίων και βιβλιογραφικών παραπομπών (οι οποίες δεν υπάρχουν ούτε στο πρωτότυπο, κάτι που επισημαίνει και εξηγεί και ο ίδιος ο συγγραφέας). Πάντως, ο J. A. Cuddon θα χαιρόταν αν μάθαινε ότι στις δικές του εσωτερικές παραπομπές, από το ένα λήμμα στο άλλο, προστέθηκαν από τους Έλληνες μεταφραστές – επιμελητές και κάποιες ακόμα· ο Cuddon είχε δίκιο να πιστεύει ότι οι εσωτερικές παραπομπές είναι «οι σωληνώσεις και η καλωδίωση του βιβλίου».

Είναι φανερό πως η όλη διάρθρωση του *Λεξικού* του Cuddon διαφέρει σημαντικά από, φέρ' ειπείν, το ήδη μεταφρασμένο στα ελληνικά *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* του M. H. Abrams (Πατάκης, 2005). Λόγου χάριν, στο δεύτερο, τα λήμματα έχουν την μορφή ευσύνοπτων δοκιμίων, στο πλαίσιο του καθενός από τα οποία αναλύονται, εκτός από τον βασικό όρο, και άλλοι όροι που σχετίζονται με αυτόν ή συνιστούν

υποκατηγορία του. Με αυτόν τον τρόπο αποφεύγονται, βέβαια, υπερβολικές επαναλήψεις, αλλά, από την άλλη πλευρά, καθίσταται απαραίτητη η ύπαρξη των Ευρετηρίων, η οποία, σε ένα «παραδοσιακότερης» μορφής Λεξικό, όπως το ανά χείρας, δεν αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση. Μία άλλη διαφορά μεταξύ των δύο Λεξικών (η οποία δεν σχετίζεται μόνον με την μέθοδο της μεμονωμένης περιγραφής κάθε όρου στο ένα από αυτά, δηλαδή, στο εδώ παρουσιαζόμενο) αφορά στην «εξειδίκευση», θα έλεγε κανείς, του *Λεξικού* του Cuddon σε συγκεκριμένους «τεχνικούς» όρους, όπως αυτή η εξειδίκευση διαπιστώνεται από μια ενδεικτική αντιπαραβολή των πρώτων λημμάτων των δύο Λεξικών. Έτσι, ενώ το *Λεξικό* του Abrams (στο οποίο, πάντως, υπάρχει συστηματική βιβλιογραφική τεκμηρίωση και ευρετήρια) ξεκινά με τα λήμματα «αισθηματολογία», «αισθητισμός» και «αλληγορία», ο Βρετανός Cuddon πριν από το δεύτερο και ανάμεσα στο δεύτερο και το τρίτο λήμμα παραθέτει τα ακόλουθα (επιλογή): «αγγελιοφόρος», «αγγλικά του βασιλιά», «αγγλική κανονική», «αγγλική σκηνή, θίασος της», «αγγλονορμανδική περίοδος», «αγγλοσαξονική περίοδος» [ο Abrams εντάσσει τις δύο αυτές περιόδους στο λήμμα «Περίοδοι της αγγλικής λογοτεχνίας»], «αγροτικοί, κίνημα των» [στον Abrams εντάσσεται στο λήμμα «Περίοδοι της αμερικανικής λογοτεχνίας»], «αγών», «αδύνατο, σχήμα τού», «αδώνκειος στίχος», «αθλητική ποίηση/ πεζογραφία», «αίνιγμα», «αιολικά μέτρα», «αίρεση της επικοινωνίας», «αίρεση της παράφρασης», «αίρεση της προσωπικότητας», «αισχύλειος», «αισώπεια γλώσσα», «ακαδημαϊκός», «Ακαδημία», «ακατάληκτος (στίχος)», «ακέφαλος (στίχος)», «ακμείσμος», «ακολουθία», «ακροστιχίδα», «ακρωνύμιο», «ακτιβισμός», «ακυρολογία», «αλέγκρο», «Αλκαίος, στροφή τού», «Αλκμάν, στίχος τού», «αλλαγή προς το καλύτερο».

Τα δύο Λεξικά λειτουργούν, λοιπόν, συμπληρωματικά, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και πάλι δεν υπάρχουν ελλείψεις (πράγμα, έτσι κι αλλιώς, αδύνατον)· επί παραδείγματι, για να πληροφορηθεί κανείς σχετικά με τους όρους «παρακείμενο» (ο όρος απουσιάζει και από τα δύο) και «διακειμενικότητα» (όρος στον οποίο και

τα δύο αφιερώνουν λίγες σχετικά γραμμές) θα πρέπει να ανατρέξει στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι* (Πατάκης, 2007), όπου και οι δύο όροι, παρεμπιπτόντως, παρουσιάζονται, αρκετά ικανοποιητικά, από τον Γιάννη Παρίση. Το γεγονός, ωστόσο, που έχει την μεγαλύτερη σημασία

είναι ότι στην διάθεση του ενδιαφερόμενου βρίσκονται πλέον ορισμένα έγκυρα εγχειρίδια, προϊόντα (συλλογικά ή ατομικά, με τα δεύτερα να είναι, αναπόφευκτα, άξια ιδιαίτερου θαυμασμού) μόχθου και γνώσης, τα οποία τον τοποθετούν σε μια πολύ ευνοϊκότερη θέση από εκείνη που είχε τα προηγούμενα χρόνια.

Franz K. Stanzel, Θεωρία της αφήγησης (*Theorie des Erzählens*), Μτφρ.: Κυριακή Χρυσομάλλη–Henrich, Εισαγωγή, Πίνακες – Γλωσσάρια ορολογίας (ελληνογερμανικό, γερμανοελληνικό) και Πίνακες ονομάτων και τίτλων έργων, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999, α' επανεκτύπωση 2009, 425 σ . [978-960-12-0767-4].

Όταν πριν 10 χρόνια εκδόθηκε στα ελληνικά το θεμελιώδες αυτό έργο για την Θεωρία της Λογοτεχνίας, χαϊρετίστηκε ως ένα γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό. Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης είχε χαρακτηρίσει την *Θεωρία* της αφήγησης του Αυστριακού F. K. Stanzel (εκδεδομένη για πρώτη φορά στα γερμανικά το 1979) ως την «πληρέστερη και πιο ολοκληρωμένη μορφή δημιουργικής ανασύνθεσης των θεωριών τής αφήγησης που αναπτύχθηκαν κυρίως στον αγγλοσαξονικό χώρο από τη δεκαετία του '50 και εντεύθεν», συμπληρώνοντας ότι το έργο αυτό «διασταυρώνεται με αντίστοιχα των Wayne Booth, W. Kayser, Käte Hamburger, W. Iser και H. R. Jauss».

Στην πραγματικότητα, τα ερευνητικά αποτελέσματα του θεωρητικού προβληματισμού του Stanzel είχαν φανεί ήδη από πολύ νωρίτερα, καθώς ο Αυστριακός εντάσσεται στην ομάδα εκείνη των Γερμανών μορφολόγων οι οποίοι, στις αρχές της δεκαετίας του '50, έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για την εσωτερική προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων με ιδιαίτερο προβληματισμό γύρω από τον αφηγηματικό λόγο. Τότε ουσιαστικά συντάχθηκαν οι πρώτες τυπολογίες των τρόπων της αφήγησης, οι οποίες θα προσπαθήσουν να συνθέσουν επιμέρους ζητήματα, όπως την χρονικότητα της αφήγησης, την προοπτική και την απόσταση του αφηγητή από το αφηγούμενο, και να τα παρουσιάσουν ως «αφηγηματικές καταστάσεις». Σύμφωνα, μάλιστα, και με τις πληροφορίες που παίρνουμε από το *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία. Θεωρία και Εφαρμογή της Αφηγηματικής Τυπολογίας του G. Genette* (εκδ. Συμμετρία, 1997) της Άννας Τζούμα,

ο Stanzel ήταν εκείνος που στα 1955, εισήγαγε τον όρο «αφηγηματική κατάσταση» για την από κοινού πραγμάτευση έγκλισης και φωνής. Το έργο που εξέδωσε εκείνη τη χρονιά (1955) ο Stanzel, με τον τίτλο *Die typischen Erzählsituationen im Roman (Οι τυπικές αφηγηματικές καταστάσεις στο μυθιστόρημα)*, το αναθεωρεί και εν μέρει το αναδιατυπώνει στο τρίτο κεφάλαιο του ανά χειράς βιβλίου, δείχνοντας έτσι ότι η θεωρία του ήταν ζωντανή και άντεξε στον χρόνο. Με τις τυπολογίες των Γερμανών μορφολόγων (1950-1965) πραγματοποίησε αργότερα ουσιαστική ανταλλαγή απόψεων η δομική αφηγηματολογία, έτσι όπως αναπτύχθηκε στην Γαλλία την δεκαετία του '60.

Πιο συγκεκριμένα, ο σημαντικότερος επιστημονικός διάλογος που αναπτύχθηκε γύρω από την Θεωρία της αφήγησης του Stanzel είχε ως πρωταγωνιστές την Dorrit Cohn και τον Gérard Genette – και μία πολύ ενδιαφέρουσα σύνοψη αυτού του διαλόγου είχε γίνει από την Μαρία Ιατρού (*Νέα Εστία*, τ. 1729, Δεκέμβριος 2000, σσ. 978-984) κατά την έκδοση του βιβλίου στα ελληνικά το 1999. Μάλιστα, παρά τις όποιες αντιρρήσεις του, ο Genette παραδέχεται, στο *Nouveau discours du récit (Νέος Λόγος της αφήγησης)* ότι μια προσεκτική ανάγνωση του πρώτου βιβλίου του Stanzel «θα μας είχε γλιτώσει, στην δεκαετία του '60, από κάποιες καθυστερημένες “ανακαλύψεις”» (*Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, 1988, σ. 114).

Στο άρθρο της πριν 10 χρόνια η Ιατρού τόνιζε ότι η *Θεωρία της αφήγησης* ήταν ουσιαστικά η πρώτη αφηγηματολογική

μονογραφία που μεταφραζόταν στα ελληνικά και επιπλέον ότι αποτελούσε ένα από τα ελάχιστα δείγματα μεταφρασμένης γερμανόφωνης λογοτεχνικής θεωρίας, παραλείποντας, πάντως, να συμπεριλάβει στην «εξαιρετικά ευαρίθμη σειρά ομοειδών μεταφρασμάτων», το προαναφερθέν εδώ μετάφρασμα από την Άννα Τζούμα και την ομάδα των συνεργατών της (ο λόγος για την αφηγηματική τυπολογία του Genette). Έκτοτε, βέβαια, η ελληνική βιβλιογραφία στον σχετικό τομέα εμπλουτίστηκε, αν και όχι επαρκώς (ούτε ποιοτικά ούτε ποσοτικά), με αποτέλεσμα, για να περιοριστούμε στις ελλείψεις που επισημαίνονταν τότε, να διαθέτει και την μετάφραση του βιβλίου της Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα* (εκδ. Παπαζήση, 2001) και την μετάφραση του βιβλίου του Gérard Genette, *Σχήματα III* (Πατάκης, 2007) – να προσθέσουμε εδώ τον τόμο *Αφηγηματολογία* του Ερατοσθένη Γ. Καψωμένου, όπου μεταφράζονται και επεξηγούνται (και δια της παραδειγματικής εφαρμογής) μία σειρά από θεωρίες και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας (Πατάκης, 2003).

Κλείνοντας την σύντομη αναφορά στις σημαντικότερες από τις κριτικές που είχαν συνοδεύσει την ελληνική έκδοση του έργου του Stanzel το 1999 (βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης/ *Σύγκριση* 11 (2000), σσ. 131-2, Μαρία Ιατρού/ *Νέα Εστία* ό.π., Χριστόφορος Χαραλαμπίδης/ *Πόρφυρας*, τ. 99, Απρίλιος – Ιούνιος 2001, σσ. 134-137), θα πρέπει να σταθούμε στην επιβράβευση από όλους του «εντυπωσιακού» μεταφραστικού εγχειρήματος της Κυριακής Χρυσομάλλη-Henrich. Ο Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, ειδικότερα, είχε συνδέσει την επιτυχημένη αντιμετώπιση του συγγραφέα από την μεταφράστριά του (διδάκτορα της νεοελληνικής και βυζαντινής φιλολογίας και διδάσκουσα της ελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Κιέλου) με την διδακτορική διατριβή της τελευταίας (*Erzaehltechnik, Zeitgestaltung und ihr Einfluss auf die Gestaltbildung*, Hamburg, 1995), στην οποία εξέταζε την επίδραση του αφηγηματικού τρόπου και χρόνου στην διαμόρφωση της λογοτεχνικής μορφής μέσω, αφ' ενός, του θεωρητικού μοντέλου του Stanzel και, αφ' ετέρου, των Δομικών μορφών της αφήγησης του E. Laemmert (ανήκοντος επίσης, να σημειώσουμε, στην ομάδα των Γερμανών

μορφολόγων), χωρίς να παραβλέπει και τις θεωρητικές απόψεις του G. Genette. Ιδιαίτερη μνεία είχε γίνει και για την απόδοση της ορολογίας στην νεοελληνική, ενώ ο Χαραλαμπίδης είχε σχολιάσει και την προσοχή της μεταφράστριάς στις σημασιολογικές αποχρώσεις, προκειμένου να μην προδοθεί το νόημα της γερμανικής διατύπωσης, με συγκεκριμένα παραδείγματα. Τέλος, πολύτιμοι είχαν κριθεί οι πάσης φύσεως Πίνακες – ειδικά εκείνοι της ορολογίας χαρακτηριστήκαν από τον Ζ. Ι. Σιαφλέκη ως «μικρά λεξικά».

Η επανακυκλοφορία αυτού του σπουδαίου βιβλίου, το οποίο έγινε ευρύτερα γνωστό μετά και την μετάφρασή του στα αγγλικά το 1984 και του οποίου η ελληνική μετάφραση έγινε από την αναθεωρημένη έκδοση του 1985, όπου ο συγγραφέας συμπεριέλαβε κάποιες απαντήσεις στους συναδέλφους του (ιδιαιτέρως στην Dorrit Cohn), θα μπορούσε σήμερα να ανακινήσει και κάποια επιπλέον θεωρητικά ζητήματα, τα οποία τις προηγούμενες δεκαετίες φαίνονταν ίσως ως δευτερεύοντα. Έτσι, αφού αναφερθούμε, επιγραμματικά μόνον, στην βασικότερη ίσως διαφορά ανάμεσα στον Stanzel και στην γαλλική αφηγηματολογία, καθώς είναι σίγουρο ότι η *Θεωρία της αφήγησης* θα διαβαστεί στο φως αυτής της διαφοράς – αυτή η διαφορά δεν είναι άλλη, σύμφωνα με την διατύπωση της Ιατρού, από την κυκλική οργάνωση της τυπολογίας του Stanzel, η οποία επιτρέπει την ώσμωση και την συνεξέταση των κατηγοριών του, σε αντίθεση με τους πίνακες και τα τετραγωνίδια άλλων θεωρητικών, που ενθαρρύνουν μάλλον τις αυστηρές διακρίσεις παρά τη συνολική θεώρηση – και αφού παραπέμψουμε τους αναγνώστες στις προαναφερθείσες παλαιότερες κριτικές παρουσιάσεις, εκ των οποίων εκείνη του Χριστόφορου Χαραλαμπίδη είναι εκτενής και λεπτομερέστατη, θα επισημάνουμε εδώ ένα σημείο της *Θεωρίας* του Stanzel, στο οποίο, κατ' αρχάς, αλληλοσυμπληρώνονται με τον Genette και το οποίο, κατά δεύτερον, ίσως να μην έχει προσεχθεί όσο θα έπρεπε. Πρόκειται για την ενότητα του Δεύτερου Κεφαλαίου που αφιερώνεται στους «Συνοπτικούς τίτλους [των μυθιστορηματικών] κεφαλαίων», ενότητα την οποία είχε υπ' όψιν του και ο Leo Hoek στην εξαιρετική (και ως έναν βαθμό

μοναδική) έρευνά του για τους τίτλους γενικά: *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle* (Mouton, 1981). Δυστυχώς, οι παραμελημένοι κατά τον Stanzel «τίτλοι των κεφαλαίων» δεν έχουν τύχει ακόμη της προσοχής που αξίζουν, ενώ ούτε οι δικές του παρατηρήσεις και κατηγοριοποιήσεις, παρόλο που είναι πιο αναλυτικές σε ορισμένα σημεία από εκείνες που συμπεριλαμβάνει ο Genette στο 11^ο Κεφάλαιο του βιβλίου του για το «Παρακείμενο» *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (Cambridge University

Press, 1997) – εξάλλου, ο Genette είχε, επίσης, υπ' όψιν του τον Stanzel – μνημονεύονται συχνά.

Ένα θεωρητικό έργο μπορεί να ζήσει τόσες ζωές όσες και οι αλήθειες που έρχεται να αποκαλύψει, πόσω μάλλον ένα έργο όπως αυτό του Stanzel, το οποίο, καθώς αποτελεί περισσότερο ένα εμπειρικό δεδομένο παρά ένα σύστημα, στηρίχθηκε στην μελέτη ενός πλήθους λογοτεχνικών κειμένων, των οποίων αποσπάσματα παρατίθενται, βεβαίως, στο βιβλίο. *Η Θεωρία της αφήγησης* έχει ζωή ακόμα.

Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος, Σειρά: Πεζογραφικές Επισημάνσεις, Επίμετρο : Αγγέλα Καστρινάκη, Ελληνικά Γράμματα, 2010, 416 σ. [978-960-19-0557-0].*

«Έχω μια εικόνα στο μυαλό μου: απόλυτα συγκεντρωμένοι περιστρεφόμενοι δερβίσηδες σε έναν νοητό και πραγματικό κύκλο γύρω από κάτι ακίνητο και εγώ να βλέπω αυτούς και όχι εκείνο γύρω από το οποίο γυρίζουν». (Ανθ. Β., 1928)

Η «Εισαγωγή» από έναν ερευνητή – φιλόλογο σε ένα λογοτεχνικό έργο, πόσω μάλλον σε ένα από τα κορυφαία της εποχής και του είδους του, έχει ως στόχο την παράδοση στα χέρια του «επαγγελματία αναγνώστη» όσων περισσότερων κλειδιών είναι δυνατόν να βρεθούν για την ερμηνεία του, συγκεντρωμένων πάντα γύρω από συγκεκριμένους άξονες που να συναπαρτίζουν, τελικά, μια συγκροτημένη τοποθέτηση για το εκάστοτε έργο. Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω κριτήρια, οι Εισαγωγές, επί παραδείγματι, του Peter Mackridge σε δύο μυθιστορήματα του Κοσμά Πολίτη, τα οποία, επίσης, το καθένα με τον τρόπο του, διαθέτουν πολλά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν μία κορυφαία δημιουργία, είναι υποδειγματικές. Αρκεί να παραθέσουμε τους τίτλους των ενοτήτων των Εισαγωγών του, με δεδομένη, βέβαια, την τεκμηριωμένη και διεξοδική έρευνα που έχει γίνει στο πλαίσιο της καθεμιάς από αυτές, για να αποδειχθεί του λόγου το αληθές. Στο Κοσμάς Πολίτης, *Eroïca*, Επιμέλεια: Peter Mackridge, Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1989, τον σύνθετο εργοβιογραφικό πίνακα «Ο Κ. Πολίτης και η εποχή του έως το 1937», τις

«Προσθήκες στη Βιογραφία του Κ. Πολίτη (μετά το 1937)» και την «Βιβλιογραφία» ακολουθεί η Εισαγωγή που τιτλοφορείται, καθώς πρόκειται προφανώς για αυτοτελές δοκίμιο με καθορισμένο αποδεικτικό στόχο, «Συμβολικές και Ειρωνικές δομές στην *Eroïca*». Στο προοίμιο του δοκιμίου βρίσκουμε την ενότητα «Ιστορία και αφήγηση» και ακολουθεί ο προαναγγελθείς χωρισμός σε «Συμβολικές» και «Ειρωνικές» δομές. Στο Πρώτο Μέρος, τις «Συμβολικές δομές», βρίσκουμε υποενότητες όπως «Η φιλία και ο έρωτας», «Τα πρόσωπα», «Ο χώρος», «Η χρονολογία», «Ο ηρωισμός», «Ο έρωτας, ο θάνατος και το ιδανικό», «Το όνειρο», «Ο λυρισμός», «Η μουσική», «Η Μοίρα», ενώ στο Δεύτερο Μέρος, στις «Ειρωνικές δομές», εξετάζονται, μεταξύ άλλων, ο ειρωνικός συγγραφέας Κοσμάς Πολίτης και ο ειρωνικός αφηγητής του. Το δοκίμιο καταλήγει με τα Συμπεράσματά του και τα χαρακτηριστικά τής συγκεκριμένης έκδοσης. Στο Κοσμάς Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου*, Επιμέλεια: Peter Mackridge, Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1990, ο σύνθετος εργοβιογραφικός Πίνακας επεκτείνεται έως το 1963, παρεμβάλλεται η «Βιβλιογραφία» και ακολουθεί η Εισαγωγή/ δοκίμιο με τον τίτλο «Η ποιητική του Χώρου και του Χρόνου *Στου Χατζηφράγκου*». Οι ενότητες εδώ είναι οι ακόλουθες: «Η θέση τού Χατζηφράγκου στο έργο του Πολίτη», «Ο αφηγητής», «Το αντικείμενο της αφήγησης» (α'/ Το περιβάλλον, β'/ Τα πρόσωπα και τα δράματα), «Ο τρόπος της αφήγησης», «Ο Χωροχρόνος».

Ας έρθουμε τώρα στην ανά χείρας έκδοση του πρώτου και πραγματικά εμβληματικού μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη (κατά κόσμον Πάρι Ταβελούδη), η οποία υπήρξε (στην πρώτη της εμφάνιση και, βέβαια, εξακολουθεί να είναι) σημαντική, όχι μόνον για τον ίδιο αλλά και για την Νεοελληνική Λογοτεχνία γενικότερα και ειδικότερα για την Γενιά του '30, ανεξάρτητα από την αξία του έργου καθεαυτήν ως λογοτεχνικού κειμένου. Το κείμενο που επανεκδίδεται εδώ αποτελεί αναπαραγωγή της πρώτης έκδοσης, του 1930, η οποία στην συνέχεια αναθεωρήθηκε και έκτοτε αναπαράγεται, και αναπαράγεται μέχρι σήμερα, τροποποιημένη. Έχουμε, λοιπόν, την τύχη να κρατάμε αυτήν την στιγμή στα χέρια μας το αρχικό κείμενο, εκείνο ακριβώς που προκάλεσε την μεγάλη αίσθηση στην Αθήνα του 1930 και, ως προς αυτό, η προσφορά των «Πεζογραφικών Επισημάνσεων» είναι εξόχως σημαντική.

Το δοκιμακό κείμενο που συνοδεύει το λογοτεχνικό έχει συγγραφεί από την Αγγέλα Καστρινάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και, επίσης, συγγραφέα κριτικών και λογοτεχνικών κειμένων. Παρατηρείται εδώ, κατ' αρχάς, ότι ο τίτλος του δοκιμακού κειμένου, «Αναζητώντας το χρυσόμαλλο δέρας», (εμπνευσμένος από αντίστοιχη φράση του μυθιστορήματος) είναι μάλλον ποιητικός-λογοτεχνικός παρά κριτικός-ερευνητικός, παρατήρηση που ισχύει γενικότερα για το ύφος του συνοδευόντος κειμένου, το οποίο ορθώς δεν χαρακτηρίστηκε ή / και δεν τοποθετήθηκε ως Εισαγωγή αλλά έπεται του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη, οριζόμενο ως «Επίμετρο». Πράγματι, εδώ δεν φαίνεται να πρόκειται για μια συγκροτημένη τοποθέτηση πάνω σε συγκεκριμένους άξονες της λογοτεχνικής γραφής αλλά για ένα σύνολο πλούσιων σε στοιχεία παρατηρήσεων πάνω σε επιμέρους ζητήματα.

Αν και τέτοιου είδους και χρήσης δοκιμακά κείμενα απευθύνονται, όπως αναφέρθηκε στην αρχή, στον «επαγγελματία αναγνώστη» (και με τον όρο αυτόν εννοείται εκείνος ο αναγνώστης ο οποίος, πέρα από την αγάπη του για την λογοτεχνία, έχει αποκτήσει και τα απαραίτητα εφόδια και την πείρα για να

την ερμηνεύει σε μια δεύτερη ή τρίτη (κ.λπ.) ανάγνωση), η Καστρινάκη φαίνεται να προσπάθησε, κυρίως μέσω του παιχνιδιάρικου, καθημερινού ύφους της, να φέρει το κείμενό της κοντά στον «απλό» αναγνώστη της μίας και, συνήθως, μοναδικής φοράς – προσπάθεια με μάλλον συγκεκριμένο στόχο, μιας και ο «άπαξ» αναγνώστης δεν περιλαμβάνεται πιθανότατα σε εκείνους που θα ενδιαφερθούν για την Σειρά «Πεζογραφικές Επισημάνσεις». Από την άλλη, το κείμενο της κριτικού, μην κάνοντας διάκριση μεταξύ απλής και υπονιασμένης ανάγνωσης, παρασύρεται στο να θεωρήσει, μεταξύ άλλων (ή τουλάχιστον αυτή είναι η εντύπωση που δίνεται), ότι, επί παραδείγματι, το να «μαθαίνουμε να μην εμπιστευόμαστε τον αφηγητή μας» είναι πρακτική εύκολα εφαρμόσιμη από όλους τους αναγνώστες – αλλιώς, σε ποιον απευθύνεται το ύφος της διδασκαλικής συγκατάβασης που διέπει το σύνολο του κειμένου; μάλλον όχι, πάντως, στον συνάδερφο ερευνητή.

Μετά το προοίμιο και τον εκτενή «Προθάλαμο», το υπόλοιπο δοκιμακό κείμενο (στο σύνολό του καταλαμβάνει ίσως λίγο μεγαλύτερη έκταση από το μυθιστόρημα το οποίο σχολιάζει) χωρίζεται σε «Αναβαθμούς» μύησης, παίρνοντας σχετικά την αφορμή από μία φράση της Νόρας Αναγνωστάκη και επανερχόμενο, συχνά, στα υπό ανακάλυψη θέματα, αλλά χωρίς να εστιάζεται σε προκαθορισμένες κατευθύνσεις μιας πειθαρχημένης δόμησης του υλικού του. Έτσι, από την μια, έχουμε έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών, η συγκέντρωση των οποίων σίγουρα απαιτήσε γνώση και μόχθο, και, από την άλλη, μια, ενίοτε εκλαϊκευτική, διαχείριση, όπου, επιπλέον, περιλαμβάνονται: α) φράσεις όπως: «ο Παύλος [...] είναι αλήθεια κάπως ξετσίπωτος» ή «εμείς όμως δικαιούμαστε να φανταστούμε κάτι πιο επουράνιο» ή «Για να το πούμε πεζά: έπρεπε ή όχι να βγάλει τα ρούχα της η Βιργινία;» (είναι προφανές πως η συντάκτρια δεν ήθελε να γράψει τα παραπάνω με άλλο ύφος; σεβόμαστε την επιλογή της) ή ακόμα και β) βεβιασμένοι συσχετισμοί, όπως ίσως να είναι τελικά εκείνος του ονόματος «Καίτη» με τις «Ι-κέτι-δες» ή η συμπερίληψη του εθίμου του σχετιζόμενου με το πρώτο θαλάσσιο μπάνιο της χρονιάς ανήμερα της

Αναλήψεως στο ευρύτερο γνωστικιστικό πλέγμα, αλλά και γ) δυσάρεστες και μάλλον ατελέσφορες απομαγεύσεις της λογοτεχνικής «εικόνας», όπως η σχετιζόμενη με τα «διάφανα μαργαριτάρια» στον αυχένα της Βίργκως. Αλήθεια, τόσο «κατασκευαστική» ή ακόμα και «τεκτονική» να ήταν η λογοτεχνική δημιουργία του Κοσμά Πολίτη, ή, μήπως, είναι λάθος να τοποθετείται εξαρχής το ζήτημα στο συνειδητό επίπεδο των προθέσεων;

Στο πλουσιότερο αυτό υλικό (τόσο πλούσιο ώστε θα χρησίμευε πολύ ένα Ευρετήριο) λαμβάνεται υπ' όψιν μία ποικίλης προέλευσης Βιβλιογραφία (μη παρατιθέμενη, δυστυχώς, αυτοτελώς), ενώ η έρευνα που έχει γίνει ως προς την εξωτερική διακειμενικότητα του *Λεμονοδάσους* είναι πράγματι διεξοδική. Θα είχαμε, τελικά, να παρατηρήσουμε ότι με το παρόν «Επίμετρό» της η Αγγέλα Καστρινάκη παραδίδει υλικό αρκετό για να εφοδιαστούν περισσότερες από μία Εισαγωγές κατά το υπόδειγμα των θεματικών δοκιμίων του Peter Mackridge. Μια τέτοιας έκτασης «αποδελτίωση», ωστόσο, μας κάνει να αναρωτιόμαστε, χρησιμοποιώντας εδώ λίγο διαφορετικά την άποψη του Νίτσε όπως παρατίθεται και στο «Επίμετρο», σχετικά με την φωτεινότητα, από την μια, που θέλγει τον «θεωρητικό άνθρωπο» και τον καλλιτέχνη, από την άλλη, που γοητεύεται από ό,τι «μένει ακόμα σκοτεινό», μήπως, τελικά, προτιμούσαμε την μερική, έστω, σκοτεινότητα της «έμπνευσης» του καλλιτέχνη από την εκτυφλωτική

διαλεύκανση του κατατεμαχισμένου κειμένου του και του αντίστοιχου νοητικού δαιδάλου που (αναπόφευκτα εμείς οι υπόλοιποι, ειδικοί ή μη, υποθέτουμε ή συνάγουμε πως) το παρήγαγε. Το σχετικό ερώτημα/ διερώτηση, βέβαια, δεν είναι καινούργιο και ούτε έχει εύκολη απάντηση. Αλλά γιατί το *Λεμονοδάσος* του τέκτονα, όπως υποστηρίζεται στο «Επίμετρο», Κοσμά Πολίτη μάς φαίνεται τώρα λιγότερο δροσερό; (Η Νόρα Αναγνωστάκη, αντίθετα, είχε κατορθώσει, με την ποιητική ερμηνεία της, να πυκνώσει αντί να αραιώσει το φύλλωμά του). Ίσως και να το συνηθίσουμε, θα έλεγε κανείς – αν, βέβαια, δεν προκύψει μία άλλη ερμηνεία των συμβόλων που να αναιρεί την παρούσα (ας έχουμε εδώ υπ' όψιν και τις θέσεις του Georg Lukács σχετικά, αφ' ενός, με την εισαγωγή, στην θεωρία και την πρακτική της λογοτεχνικής γλώσσας, του χειραγωγημένου συμβολισμού, ο οποίος εξαλείφει την πολλαπλότητα των διαστάσεων και, αφ' ετέρου, σχετικά με τον υπερβολικό επιμερισμό και την λεπτολογία που εξαλείφουν ομοίως την μοναδικότητα). Ο ίδιος ο συγγραφέας δεν είναι πια παρών, ώστε να μπορεί να αρνηθεί ή να επιβεβαιώσει οτιδήποτε – ούτε και θα έπραττε, άλλωστε, κάτι τέτοιο. Θα κρυβόταν πάλι πίσω από την ειρωνεία και την αυτοειρωνεία του και θα μας άφηνε μόνους με τα “σύμβολά” του – άρα, το ίδιο κάνει.

Σταυρούλα Γ. Τσούπρου
Δρ. Φιλολογίας

Iphigénie Botouropoulou, *Séparation des Églises et de l'État. Chronique d'une loi.* Athènes, Editions Korontzi, 2007, 178 p.

Θέμα αυτής της επιστημονικής εργασίας είναι ένα ζήτημα που παραμένει ακόμα επίκαιρο ως αίτημα προσωπικής ελευθερίας σε πολλές χώρες του δυτικού κόσμου: ο διαχωρισμός Εκκλησίας και Κράτους. Στη Γαλλία το αίτημα αυτό θεσπίστηκε σε νόμο, το 1905 ήδη, και ενώ σήμερα θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι της γαλλικής δημοκρατίας, πριν από 100 χρόνια είχε προκαλέσει πολλές αναταραχές και αιματηρές συγκρούσεις. Παραδόξως όμως, το κείμενο του ριζοσπαστικού εκείνου Νόμου του 1905, με καθοριστικές επιδράσεις στη γαλλική κοινωνία και στη

διαμόρφωση της ταυτότητας του σύγχρονου γάλλου πολίτη, δεν έχει γίνει ευρύτερα γνωστό.

Η παρούσα μελέτη έχει στόχο ακριβώς να φωτίσει, μέσα από μια αναδρομική παρουσίαση γεγονότων, βιβλίων, προσωπικοτήτων και ιστορικών συγκυριών, τη μακρά πορεία του νόμου, τα στάδια από τα οποία πέρασε μέχρι να ωριμάσει η ανάγκη θέσπισής του, την προοδευτική διαμόρφωση των συλλογικών νοοτροπιών, ξεκινώντας από τις πρώιμες πρωτογενείς σκέψεις που διατυπώθηκαν από πολλούς Γάλλους φιλοσόφους (Montesquieu,

Voltaire, Diderot και Rousseau) κατά την περίοδο του Διαφωτισμού κυρίως, αλλά και κατά τον αμέσως προγενέστερο αιώνα από τον Άγγλο φιλόσοφο John Locke. Η Γαλλική Επανάσταση είναι ωστόσο εκείνη που θα κάνει το πρώτο αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση του διαχωρισμού Εκκλησίας και Κράτους το 1795. Ο Ναπολέων θα ακολουθήσει, στη συνέχεια, διαφορετική πολιτική με το 'τέχνασμα' του Κονκορδάτου που θα υπογράψει με τον Πάπα, θέτοντας ουσιαστικά τις βάσεις των σχέσεων Εκκλησίας και Κράτους που θα ισχύσουν καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

Την περίοδο της Παλινόρθωσης (1815-1830) 'το στέμμα και ο βωμός' θα συνάψουν συμμαχία, επιστρέφοντας για λίγο στην κατάσταση του Παλαιού Καθεστώτος. Όμως, κατά την περίοδο της Μοναρχίας του Ιουλίου (1830-1848), θα γίνουν πολλές ζυμώσεις σε θέματα παιδείας και θρησκείας προαναγγέλλοντας τις αλλαγές που θα ακολουθήσουν. Η χρονιά 1848 είναι πλούσια σε γεγονότα που θα αλλάξουν τον ρου της ιστορίας: οι επαναστάσεις στη Γαλλία και η ανακήρυξη της Δεύτερης Δημοκρατίας, το μανιφέστο των Marx-Engels, οι θέσεις του νεαρού Renan και πολλά άλλα γεγονότα. Κατά την περίοδο αυτή, με το βιβλίο του *De la justice dans la Révolution et dans l'Église* ο Pierre Joseph Proudhon θα ταραξεί ουσιαστικά τα πράγματα τόσο στην κοινωνική ζωή όσο και σε ζητήματα που αφορούν τη θρησκεία. Άλλες θεωρίες (positivisme) που θα διατυπωθούν στη συνέχεια αλλά και εκδόσεις σημαντικών έργων (*De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* του Charles Darwin και *Vie de Jésus* του Ernest Renan) θα προκαλέσουν την αντίδραση της Αγίας Έδρας στη Ρώμη με τον Σύλλαβο, σύμβολο της εχθρότητας του καθολικισμού προς τον μοντέρνο κόσμο. Η πρόοδος της επιστήμης όμως έχει συντελεσθεί και παράλληλα με τους κοινωνικούς αγώνες θα διαμορφωθεί ένα κλίμα αντιπαράθεσης προς την οπισθοδρομική και συντηρητική θέση της Καθολικής Εκκλησίας.

Φωτισμένοι πολιτικοί της Γ' Δημοκρατίας (Jules Ferry) θα φέρουν την ανατροπή στην παιδεία (*la loi pour un enseignement obligatoire, laïque et gratuit*). Ο νόμος για την παιδεία θα αποτελέσει την πρώτη νίκη των αγώνων που έκαναν, επί

σειρά ετών, οι δημοκρατικοί βουλευτές, και που θα καταλήξουν στην ψήφιση και του νόμου διαχωρισμού Εκκλησίας και Κράτους. Η ιδέα της *laïcité* θα γίνει αντικείμενο έντονων πολιτικών αντιπαράθεσεων στη γαλλική βουλή και θα βρει θερμούς υποστηρικτές (Jean Jaurès, Aristide Briand), ενώ στον αγώνα θα συμμετάσχει έντονα και ο Τύπος.

Μια σειρά σκανδάλων, προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα (υπόθεση Dreyfus, scandale de Panama), θα διχάσει τη γαλλική κοινωνία όχι μόνο στα ζητήματα πολιτικής αλλά και στα ζητήματα θρησκείας και θα αναδείξει ακόμη περισσότερο την ανάγκη διαχωρισμού Εκκλησίας και Κράτους. Ο θάνατος του πάπα Λέοντος ΙΓ' και η άνοδος στο θρόνο του νέου ποντίφικα Πίου Ι' θα σημάνει την οριστική ρήξη του Κράτους με την Εκκλησία της Γαλλίας και η γαλλική Βουλή, μετά από ατέρμονες διαβουλεύσεις, θα ψηφίσει τον νόμο, γνωστό ως Νόμο της 9^{ης} Δεκεμβρίου 1905. Ο Νόμος αυτός δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα της Κυβερνήσεως την 11η Δεκεμβρίου και άρχισε να ισχύει από την 29^η Δεκεμβρίου 1905.

Η ψήφιση του νόμου όμως δεν έμεινε χωρίς συνέπειες. Ανέκυψαν σοβαρά ζητήματα σχετικά με τη διαχείριση της εκκλησιαστικής περιουσίας στο εσωτερικό της Γαλλίας, ενώ παράλληλα διαταράχθηκαν οι διπλωματικές σχέσεις της χώρας με το Βατικανό, που αντέδρασε με καταδικαστικές Εγκυκλίους και αφορισμούς. Βάσει αυτού του νέου νόμου ο Καθολικισμός αναγνωρίστηκε ως μια θρησκεία ισότιμη με τις άλλες, ενώ στο παρελθόν είχε την πρωτοκαθεδρία ως η κατ' εξοχήν θρησκεία της πλειονότητας του γαλλικού λαού. Η μελέτη σταματά στην κήρυξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, γιατί κατά την περίοδο αυτή και υπό το βάρος των γεγονότων, το θρησκευτικό ζήτημα περνά σε δεύτερο πλάνο μπροστά στις δοκιμασίες της χώρας κλείνοντας έτσι μία φάση του σύνθετου αυτού ζητήματος.

Στα συμπεράσματα γίνεται αναφορά στον γαλλικό Τύπο και σε εκδόσεις που δημοσιεύθηκαν με αφορμή την επέτειο των 100 χρόνων από την ψήφιση του νόμου. Μέσα από τη σημερινή οπτική του ζητήματος γίνεται αντιληπτό το πόσο καθοριστικό ρόλο έπαιξε η ιδέα της *laïcité* για την εσωτερική γαλήνη και πρόοδο της Γαλλίας, δεδομένου ότι η χώρα

αντιμετωπίζει τώρα μια νέα πραγματικότητα με την αύξηση των οπαδών της ισλαμικής θρησκείας. Είναι σαφές ότι ο διαχωρισμός Εκκλησιών και Κράτους στη Γαλλία σε καμία περίπτωση δεν θα έπρεπε να θεωρείται ως κήρυξη πολέμου προς την Καθολική Εκκλησία και βεβαίως ακόμη λιγότερο προς το σύνολο των άλλων θρησκειών. Αντιθέτως, διασφαλίζει και εγγυάται την ελευθερία στην εκπαίδευση, στην πολιτική και στη δικαιοσύνη. Η μελέτη συνοδεύεται από πίνακα με στοιχεία δίδονται και πληροφορίες για την κατάσταση που επικρατεί σήμερα σε ορισμένες ευρωπαϊκές χώρες σχετικά με τον διαχωρισμό Εκκλησίας και Κράτους.

Στο τέλος του βιβλίου βρίσκονται δύο παραρτήματα : 1. Το κείμενο του νόμου όπως ψηφίστηκε από τη γαλλική Βουλή και επικυρώθηκε από τη Γερουσία την 9^η

Ελένη Κονταξή, Κώστας Τσαγκαράδας. Ένας λόγιος της Διασποράς στην Αίγυπτο των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Βόλος, εκδ. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/ΕΠΕΑΕΚ II, 2008, 444 σ.

Η μελέτη της Ελένης Κονταξή για τον Κώστα Τσαγκαράδα (1889-1962) αποτελεί μία πρώτη παρουσίαση και κριτική αποτίμηση του εκδοθέντος και του ανέκδοτου έργου του λόγιου και συγγραφέα της ελληνικής Διασποράς στην Αίγυπτο του 20ού αιώνα. Η μελέτη αυτή αποτελεί μέρος της διατριβής της Ε. Κονταξή πάνω στο έργο του συγγραφέα.

Γεννημένος στη Ζαγορά του Πηλίου το 1889, ο Κώστας Τσαγκαράδας ανήκει στον κύκλο των πηλιορειτών λογοτεχνών που έγραψαν και δημοσίευσαν στην Αίγυπτο, όπου βρέθηκαν μετανάστες, όπως ο Πέτρος Μάγνης, ο Απόστολος Κωνσταντινίδης και άλλοι. Το ογκώδες υλικό του προσωπικού αρχείου του συγγραφέα εμπιστεύθηκε η κόρη του Δήμητρα Τσαγκαράδα στην Ελένη Κονταξή, η οποία το μελέτησε. Το εν λόγω αρχείο πρόκειται να δωρηθεί στο Ε.Λ.Ι.Α., ενώ η βιβλιοθήκη του συγγραφέα αποτελεί πολύτιμη δωρεά στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Η σπουδαιότητα της μελέτης αυτής έγκειται στο γεγονός ότι παρουσιάζονται σχολιασμένα για πρώτη φορά εκτός από τα δημοσιευμένα και τα ανέκδοτα έργα του λόγιου: μυθιστόρημα και μελέτες. Σε Παράρτημα υπάρχουν περιλήψεις διηγημάτων από τις συλλογές *Χικαγιάτ*.

Δεκεμβρίου 1905, χωρίς τις τροποποιήσεις που προστέθηκαν αργότερα, και 2. Σύντομο αφιέρωμα στη λαϊκή καρικατούρα της εποχής, με την παράθεση αντιπροσωπευτικών εικόνων από αντικληρικά, κυρίως, περιοδικά.

Η μονογραφία αυτή συμβάλλει, μέσα από την αναδρομική παρουσίαση και τον σχολιασμό της κίνησης των ιδεών στη Γαλλία για ενάμισι και πλέον αιώνα, στη διαμόρφωση μιας εμπειριστατωμένης εικόνας για τα αίτια που οδήγησαν στην ιστορική ψήφιση αυτού του νόμου, ενώ συγχρόνως αναδεικνύει με ανάγλυφο τρόπο, τις ιδεολογίες που επικράτησαν κατά την αναμέτρηση Εκκλησίας και Κράτους, αξιολογώντας πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις που διαδραμάτισαν πρωταγωνιστικό ρόλο στο πολύπλοκο και πολυσήμαντο αυτό ζήτημα.

Διηγήματα των Φελλάχων και των Νομάδων, Σαϊτιανά Δειλινά. Διηγήματα των Φελλάχων και Ξενητεμμένοι, του μυθιστορημάτος Ναμπία, του ανέκδοτου μυθιστορημάτος Ένας Απόγονος των Μαμελούκων, καθώς και όλων των χρηστικών έργων του συγγραφέα. Η Ελένη Κονταξή επιμελήθηκε ακόμη την αλληλογραφία του Τσαγκαράδα, ο τεράστιος όγκος της οποίας καταγράφηκε και ταξινομήθηκε δίνοντας ιδιαίτερα σημαντικές πληροφορίες για τη λογοτεχνική και πνευματική ζωή της ελληνικής παροικίας στην Αίγυπτο στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η μελετήτρια ταξινόμησε επίσης και προχώρησε στην αναλυτική ευρετηρίαση όλου του προσωπικού αρχείου του Τσαγκαράδα το οποίο περιλαμβάνει, εκτός από το λογοτεχνικό του έργο και την αλληλογραφία του, και μελέτες, μεταφράσεις, βιογραφίες, ιστορικές μελέτες, κείμενα διαλέξεων και μικρών δημοσιευμάτων, καθώς και πολλά χρηστικά κείμενα.

Καθώς μεγάλο μέρος του έργου του Τσαγκαράδα ανήκει στη 'μεταναστευτική λογοτεχνία' –και αναφερόμαστε εδώ στους ορισμούς που δίνονται από την Amadeo και τους Deleuze και Guattari, οι οποίοι

αναγνωρίζουν στον κορμό της λογοτεχνίας αυτής διαφορετικές γλώσσες και γλωσσικά επίπεδα, διαφορετικές λογοτεχνικές παραδόσεις και, συνεπώς, διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα-, το κεφάλαιο «Η εικόνα του Άλλου» παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η συγγραφέας τοποθετεί τη λογοτεχνική παραγωγή του Τσαγκαράδα στο χώρο των επαφών του νεότερου ελληνισμού με τον αραβικό κόσμο, στο πλαίσιο βέβαια ενός αποικιοκρατικού περιβάλλοντος και μέσα σε ένα κλίμα εξωτισμού που κυριαρχούσε στην Ευρώπη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο ηθιοπικός λόγιος υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες της διασποράς στην Αίγυπτο που πραγματεύεται, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του, λογοτεχνικού και μη, θέματα που προέρχονται από τον αραβικό κόσμο, την ιστορία αλλά και τη σύγχρονη πραγματικότητα της Αιγύπτου. Έτσι, το έργο του αποκτά ιδιαίτερη σημασία τόσο ως ιστορικό ντοκουμέντο και μαρτυρία όσο και ως κείμενο που επιδέχεται πολλαπλές προσεγγίσεις κάτω από το πρίσμα της πολιτισμικής εικονολογίας.

Οι λογοτεχνίες της ελληνικής Διασποράς – κυρίως σε Ευρώπη, Αμερική και Αυστραλία – δεν έχουν μελετηθεί σε όλο τους το εύρος, αλλά και αξιόλογες μελέτες που έχουν δημοσιευτεί (βλ. τις μελέτες των Καλογερά, Τζιόβα, Καζαμία, Φρέρη, και άλλων ερευνητών) δεν καλύπτουν χρονικά όλο το φάσμα της δημιουργίας των διασπορικών λογοτεχνών οι οποίοι εκφράζονται είτε στην ελληνική γλώσσα είτε στη γλώσσα της χώρας υποδοχής. Η μελέτη της Ελένης Κονταξή καλύπτει ένα μεγάλο κενό στην προσέγγιση της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής της Αιγύπτου και ιδιαίτερα των εκτός Αλεξάνδρειας περιοχών, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, μιας εποχής που υπήρξε καταλυτική τόσο για τη χώρα αυτή, καθώς προσδιόρισε τα κοινωνικο-πολιτικά γεγονότα που θα ακολουθούσαν, όσο και για την παρουσία της ελληνικής Διασποράς στα μέρη αυτά.

*Βασιλική Λαλαγιάννη
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

René Schérer, *Nourritures Anarchistes. L'anarchisme explosé.* Paris, Hermann, 2008, ISBN: 978-2-7056-6796-2.

René Schérer, philosophe, professeur émérite à l'Université de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis, dans son œuvre *Nourritures Anarchistes*, un recueil ou un menu des textes intimement liés, dissèque notre ère télévisuelle en mêlant la philosophie et la littérature.

Schérer, si on cède à la manière journalistique, est le dernier survivant d'une génération qui comprend Sartre, Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, etc., mais sa pensée, dérivé de ce qu'on appelle « Mai 1968 », n'est pas classable, ni subordonnée aux normes bonnes à mettre au musée. « Car toute vraie pensée ne peut jamais naître que dans la surprise et la gêne. Mettre en question, pour ces prédélinquants si conformistes, le consensus, les idées trop simples, et trop évidentes ».

Schérer met en question la loi, la toile de la « raison », imposée par le dressage de la « télé » et, même, du « psy » et relit

Artaud et Céline pour y découvrir, suivant Fourier, l' « égarement de la raison », le « droit d'insouciance ». C'est par ce geste surréaliste ou, pour mieux dire, ce zigzag d'immanence poétique, qu'il désigne le chemin de l'hospitalité, un concept dans la philosophie contemporaine tant schérierien que derridien, qui s'ouvre sur une vie qui ne ressemble pas au désert.

Electre de Giraudoux n'est pour lui qu'un prétexte pour repenser la dimension tragique, ce conflit à la fois littéraire et réel, et les notions du mémoire et de la vérité, qui sont construits et déconstruits dans la vie psychique, défendant une loi opposée à une autre. Cette injonction se joue aux antipodes du dispositif télévisuel, aux mots et jugements vides, flottants sur l'écran. Schérer montre l'impossibilité du rencontre sexuel chez Giraudoux - une anamnèse lacanienne - en considérant Pylade comme le vraie figure anarchiste, qui va

directement au cœur de l'impossibilité, contre la « raison maudite ».

Dans ce cadre impossible, le charme et la séduction s'inscrivent en tant que forces inexplicables, inapprochables, où se révèle le labyrinthe du désir. Le désir et la politique s'entrecroisent au-delà du possible. En ce sens là, Schérer replace, en passant par Levinas, la *machine* deleuzo-guatarienne au-delà de la structure et propose un exode à l'errance *hospitalière*, telle qu'il l'introduit Cervantès à travers *Don Quichotte*. Cette périπέtie distingue, d'après la terminologie foucauldienne, la

« vérité-démonstration » de la « vérité événement », la « vérité-foudre », dont Artaud est le poète. Voilà, un cycle.

Alors, l'auteur, d'où parle-t-il ? Schérer ajoute comme épilogue un texte autobiographique littéraire, où décrit un enfant qui regardait par la fenêtre la rue qui lui était proscrite. « Mettre en question... les idées trop simples et trop évidentes ». Comme un enfant.

Constantin Irodoutou
Doctorant en philosophie
à l'Université de Paris VIII-Vincennes

Gerard DELANTY, *Επινοώντας την Ευρώπη: Ιδέα, Ταυτότητα, Πραγματικότητα*. Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη, 2010, 280 σ., ISBN : 978-960-89748-4-5.

Η μελέτη *Επινοώντας την Ευρώπη: Ιδέα, Ταυτότητα, Πραγματικότητα* του Ιρλανδού κοινωνιολόγου και ακαδημαϊκού Gerard Delanty γράφεται τη δεκαετία του '90, μεταφράζεται και εκδίδεται στα ελληνικά μόλις το 2010, χρονιά ορόσημο για την αμφισβητούμενη, μελλοντική πορεία της Ευρωπαϊκής Ένωσης λόγω της οικονομικής κρίσης κρατών-μελών της. Απευθύνεται σε κοινωνικούς και πολιτικούς επιστήμονες περιλαμβάνοντας όμως συγχρόνως στοιχεία της ιστορίας, της φιλοσοφίας και της αισθητικής. Συμπληρώνει ένα σημαντικό κενό που υπήρχε στη σχετική για την Ευρώπη διεθνή βιβλιογραφία, επειδή δεν επαναλαμβάνει τις θεωρίες περί ενότητας και ένωσης αλλά επικεντρώνεται διεξοδικά στην καταγραφή της ιδέας της Ευρώπης. Και η ελληνική βιβλιογραφία όμως εμπλουτίζεται σε αυτό τον τομέα, και γνωρίζει για πρώτη φορά ένα έργο του G. Delanty.

Στηριζόμενη στα γραπτά των Μ. Βέμπερ, Ε. Χόμπερσπιάουμ, Θ. Αντόρνο, Μ. Χόρκχάιμ, Μ. Φουκώ και Γ. Χάμπερμας, η ανάλυση του Delanty καταρτίζεται από τρία νοηματικά επίπεδα – την ιδέα, την ταυτότητα, την πραγματικότητα – και ολοκληρώνεται όταν παράμετροι όπως η γλώσσα, η θρησκεία, η εθνικότητα, τα σύνορα δεν μένουν στο περιθώριο. Με επιστημονικό τρόπο μεθοδεύει τη σκέψη του· κάθε κεφάλαιο δομείται παρόμοια: θεωρητικό πλαίσιο, σχόλια και παραδείγματα, συμπεράσματα. Η ιδέα της Ευρώπης παρουσιάζεται συγκριτικά και πολύπλευρα ξεκινώντας από τη σφαίρα των

εννοιών και καταλήγοντας στο πεδίο της καθημερινότητας. Ειδικότερα, από τα γεωγραφικά στα πολιτικά σύνορα, από τη γεωπολιτική στην πολιτισμική θεώρηση, από τη Δύση στην Ανατολή εντός και εκτός ευρωπαϊκών συνόρων, από την εθνική ταυτότητα στη μεταεθνική ιδιότητα του πολίτη. Επιπλέον, περιγράφονται οι διακυμάνσεις της ταυτότητας του Ευρωπαίου, υπερτονίζεται η σημασία της ετερότητας ως διαδικασία κατανόησης του «Εγώ», και προβάλλονται τόσο οι απόψεις του Ευρωπαίου για τον «Άλλο», όσο και η γνώμη του «Άλλου» για τον ευρωπαϊκό κόσμο.

Ο Delanty περιγράφει την ιδέα της Ευρώπης μέσω ιστορικών γεγονότων καθοριστικών για τη διαμόρφωση των συνόρων, των πολιτισμών και των ιδεών. Όπως ίσως αναμένεται, τοποθετεί τις ρίζες της έννοιας της Ευρώπης στον αρχαιοελληνικό μύθο της Ευρώπης αποδεικνύοντας ότι ο δυτικός πολιτισμός έχει καταβολές στον ανατολικό κόσμο. Στην ουσία, η ιδέα της Ευρώπης δείχνει να αποκτά υπόσταση μέσω της ετερότητας και της διαφορετικότητας του Άλλου, δηλαδή όταν αναδύεται το Ισλάμ, και η Ευρώπη ταυτίζεται με τη Χριστιανοσύνη ήδη από το 10^ο αιώνα. Αργότερα, η διάσταση της Ευρώπης περιορίζεται στις χώρες που αντιπροσωπεύουν τη Δύση. Άρα, ανάλογα με τη χρονική περίοδο ο όρος Ευρώπη, όπως εξηγεί ο Delanty, δεν αντικατοπτρίζει πάντα την ίδια σημασία. Στα πρώτα στάδια, η θρησκευτική σύγκρουση με τη μουσουλμανική θρησκεία και τα

γεωγραφικά σύνορα ορίζουν την ταυτότητα της Ευρώπης και του Ευρωπαίου. Στα επόμενα στάδια, η ιδέα της νεότερης Ευρώπης εξελίσσεται λόγω των κατακτήσεων, εμπλουτίζεται με τα στοιχεία του πολιτισμού, των αξιών και της ενότητας σε αντιπαράθεση με το μύθο του «Άγριου» και την παρουσία του Εβραίου. Ξεκαθαρίζει κατά το Γαλλικό Διαφωτισμό. Συνδέεται με τα συμφέροντα του κάθε έθνους-κράτους αφήνοντας χώρο για τον εθνικισμό και την αποικιοκρατία. Συγκρούεται με την κομμουνιστική Ρωσία και τα παραμεθόρια Βαλκάνια. Συνοπτικά, η ιδέα της Ευρώπης μέχρι το Διαφωτισμό λαμβάνει πολιτισμικό χαρακτήρα, και από το 19^ο αιώνα κυρίως πολιτικό. Η περίοδος του Μεσοπολέμου, κατά τον 20^ο αιώνα, θα της παραχωρήσει ξανά τις αξίες του πολιτισμού και του πνεύματος, οι οποίες θα καλλιεργούνται σε πόλεις-σταθμούς (Παρίσι, Λονδίνο, Βερολίνο) παρά σε έθνη-κράτη.

Αν και η πολιτισμική ιδέα κατέχει οικουμενικό χαρακτήρα, ο Ευρωπαίος διαθέτει ταυτόχρονα εθνική και ευρωπαϊκή ταυτότητα. Ο Delanty τολμά να προφέρει πως η ευρωπαϊκή ταυτότητα προκύπτει κατόπιν πολέμων, αναταραχών, γενοκτονιών, πως συγκροτείται υπό τη βία του φασισμού και του αντισημιτισμού, και πως συσχετίζεται με ρατσιστικά, ξενοφοβικά συναισθήματα. Ωστόσο, ανακαλύπτεται μέσω του «Άλλου», δηλαδή από τη μια μέσω της εξωτικής Ανατολής και από την άλλη μέσω των Η.Π.Α.. Υπό αυτές τις συνθήκες, ξεχωρίζει μια ταυτότητα που χάνει το κύρος της στη διεθνή σκηνή, και γνωρίζει την κρίση. Ο συγγραφέας επισημαίνει το πέρασμα της ιδέας της Ευρώπης στην πραγματικότητα, όταν αυτή λαμβάνει θεσμική μορφή με την ίδρυση της Ε.Ο.Κ. το 1950, και μέσα από διάφορα στάδια αποκτά την όψη του χρηματοοικονομικού καπιταλισμού μετά τον Ψυχρό Πόλεμο. Ένα από τα επίκαιρα ερωτήματα που τίθενται ακόμη και δεκαπέντε χρόνια μετά την αγγλική έκδοση του βιβλίου είναι: το κεφάλαιο πρέπει να επισκιάζει τον ανθρώπινο παράγοντα; Διαπιστώνει κανείς ότι οι στόχοι της Ευρωπαϊκής Ένωσης μπορεί να είναι ξεκάθαροι, αλλά ο Ευρωπαίος παραμένει άγνωστος εντός και εκτός Ευρώπης, αφού δεν έχει συμφιλιωθεί ακόμη με τη

διαφορετικότητα και την πολυπολιτισμικότητα.

Η επιστημονική μελέτη *Επινοώντας την Ευρώπη: Ιδέα, Ταυτότητα, Πραγματικότητα* με μια πετυχημένη και αρκετά λεπτομερή ιστορική αναδρομή της ιδέας της Ευρώπης πληροφορεί ικανοποιητικά τον επιστήμονα αλλά και τον απλό πολίτη για τη διαδρομή της μέσα στους αιώνες. Με κριτικό πνεύμα και προκλητική ματιά αποτυπώνει τις μεταβαλλόμενες σημασίες που λαμβάνουν οι αφηρημένες έννοιες. Με ουσιαστικές τεχνικές, όπως το παράδειγμα και το ιστορικό γεγονός, δεν πελαγοδρομεί στις θεωρητικές προσεγγίσεις.

Από τις πρώτες σελίδες διαφαίνεται η προσπάθεια του Gerard Delanty να προτείνει ό,τι θα μπορούσε να αντιληφθεί άμεσα, και να υπερασπιστεί πιθανόν θερμότερα ο πολιτικός. Χρειάζεται νέα διατύπωση της ιδέας της Ευρώπης, όπου η πολιτισμική-πολιτική ταυτότητα θα αποτελούσε μια έκφραση μιας συλλογικής ταυτότητας που δε θα περιορίζεται σε εθνικά ή σοβινιστικά κριτήρια. Η Ευρώπη και ο Ευρωπαίος εμφανίζουν πολύπλοκες και διαφορετικές εικόνες, οι οποίες δεν είναι απαραίτητο να συγκρούονται αλλά να επικεντρώνονται στον εκσυγχρονισμό των ιδεών και την εδραίωση της ενότητας, όπως και στα στοιχεία εκείνα που μας ενώνουν παρά που μας χωρίζουν. Υπενθυμίζοντας μέχρι και τον πρόσφατο διαμελισμό της Βοσνίας, ο συγγραφέας αναγνωρίζει την αδυναμία συνύπαρξης πολλών πολιτισμών στον ευρωπαϊκό χώρο. Γι' αυτό και το μέλλον της Ευρώπης θα χαρακτηριστεί ευοίωνο αν αποδοθεί σεβασμός στην πολυμορφία και τη διαφορετικότητα. Παρόλ' αυτά, ο Delanty υποστηρίζει τη σύσταση μιας μεταεθνικής ιδιότητας του πολίτη που θα καθορίζεται σε συνάρτηση με τον τόπο διαμονής του. Εκλαμβάνει την Ευρώπη ως πολιτισμική ιδέα παγκόσμιας σημασίας, και όχι ως ένα σύνολο κανόνων του συστήματος. Πιο συγκεκριμένα, διατηρεί το παρακάτω όραμα: « η Ευρώπη είναι κάτι παραπάνω από μια ιδέα, μια ταυτότητα ή μια πραγματικότητα, αφού συνιστά έναν δομικό λόγο μέσα από τον οποίο διαμορφώνονται ιδέες και ταυτότητες και συγκροτούνται ιστορικές πραγματικότητες » (σ. 26). Η μελέτη του Delanty ενημερώνει για το παρελθόν της ευρωπαϊκής ιδέας, επεξηγεί την παροντική

πραγματικότητα της « Ευρώπης-φρούριο », και προσπίζει ιδεώδη που θα μπορούσαν

να διατηρήσουν τη σταθερότητα και την ειρήνη στην Ευρώπη του μέλλοντος.

Γιώργος ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Από τον ύστερο Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα. Εισαγωγή στα παλιότερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2009, 223 σ., ISBN : 978-960-231-139-4.

Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, καθηγητής της Νεοελληνικής Φιλολογίας, διαπραγματεύεται στην πρόσφατη μελέτη του ζητήματα που αφορούν τα δημόδη λογοτεχνικά κείμενα από τον 12^ο έως και τον 18^ο αιώνα. Πυκνό σε πληροφοριακό και νοηματικό υλικό, το περιεχόμενο αυτού του βιβλίου καλύπτει τις επιστημονικές ανάγκες του ερευνητή των φιλολογικών σπουδών, αλλά και τον φιλομαθή αναγνώστη. Παρά τις γλωσσικές ιδιαιτερότητες και τις εξωκειμενικές δυσκολίες των μεσαιωνικών κειμένων, ακολουθείται μια πολύπλευρη προσέγγιση ώστε να μην παραγκωνίζεται κανένα στοιχείο πολύτιμο για την κατανόηση και την πρόσληψη αυτών των γραπτών.

Η ενασχόληση με δυσεύρετα και χειρόγραφα κείμενα προηγούμενων αιώνων ενθουσιάζει τον ερευνητή, γιατί όποια ανακάλυψη προκύπτει, ολοκληρώνει τις γνώσεις για την εξέλιξη της γλώσσας, την ιστορία της λογοτεχνίας, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής. Ο Γ. Κεχαγιόγλου δε διστάζει να επιλέξει αυτή την μετ' εμποδίων διαδρομή, και να την αποτυπώσει με επιμέλεια στην καλά οργανωμένη δομή του βιβλίου. Το «ταξίδι» του ξεκινά με διευκρινήσεις που αφορούν στο χώρο και στο χρόνο, δηλαδή ο χρόνος από το «βυζαντινό» Μεσαίωνα μέχρι το 1774, λίγο πριν τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό, ταξινομείται σε περιόδους και στην κάθε μια από αυτές αντιστοιχούν διαφορετικά σύνορα και εδάφη σύμφωνα με τις ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες.

Ο επόμενος σταθμός, ο οποίος προσδίδει μια ξεχωριστή θέση της παρούσης μελέτης στο σύνολο της βιβλιογραφίας για την νεοελληνική λογοτεχνία, είναι η εκτεταμένη αναφορά στην «κοινή» ελληνική γλώσσα. Ο καθηγητής δεν περιορίζεται μόνο στις ιστορικές διαστάσεις, αλλά εξετάζει την πορεία των εκφάνσεων του γλωσσικού ζητήματος, από τον προφορικό στο γραπτό λόγο, έτσι όπως προβάλλει σε επίπεδο φωνητικό, μορφολογικό, συντακτικό,

ρυθμικό, λεξιλογικό. Πολλά γλωσσικά φαινόμενα της «κοινής» γίνονται πιο κατανοητά όταν συγκρίνονται με την προγενέστερη, την αρχαία ελληνική γλώσσα, και τη μεταγενέστερη μορφή της, την νέα ελληνική, καθώς και τις επιρροές από άλλες ξένες γλώσσες χωρίς να παραλείπεται η αναζήτηση ισορροπίας ανάμεσα στο λόγιο και το δημόδες. Χαρακτηριστική και απολαυστική στην ανάγνωση είναι η με πολλά παραδείγματα παρουσίαση των ιδιωμάτων και διαλέκτων, του Βορρά και του Νότου, και οι τεκμηριωμένοι σχολιασμοί περί της φόρμας και της έννοιας όπως αποκαλύπτονται από τη μελέτη των γεωγραφικών, ιδεολογικών, πολιτισμικών διαστάσεων.

Στη συνέχεια, κορυφαία στιγμή του βιβλίου θεωρείται η μετάβαση στις ειδολογικές παρατηρήσεις. Διαπιστώνεται πως σε κάθε χρονική περίοδο ξεχωρίζουν συγκεκριμένα γένη και είδη βάσει της λογοτεχνικής παράδοσης, και του αντίκτυπου των «ευρωπαϊκών» γραμμάτων. Επισημαίνεται η πλούσια ποικιλία των λογοτεχνικών ειδών σε έμμετρο και πεζό λόγο, και επιχειρείται μια σημαντική καταγραφή των τίτλων του κάθε είδους στην εποχή του. Ο Γ. Κεχαγιόγλου διευρύνει το πεδίο έρευνας των μεσαιωνικών σπουδών διευκολύνοντας τον ερευνητή, και με την ουσιαστική ταξινόμηση διασώζει κατά κάποιο τρόπο τα παλιότερα έργα, πρωτότυπα της νεοελληνικής λογοτεχνίας αλλά και τις μεταφραστικές απόπειρες ιταλικών ή γαλλικών έργων. Μετά από αυτή την επεξεργασία κρίνεται σκόπιμο το κεφάλαιο «Το προφορικό και το γραπτό στη δημόδη λογοτεχνία» με σκοπό να τονιστούν το γεγονός της συλλογικής δημιουργίας, και τα γνωρίσματα της προφορικότητας.

Οι θεωρίες και τα ερμηνευτικά σχόλια συνοδεύουν κάθε λογοτεχνική έκφραση. Υπάρχουν όμως ορισμένα κείμενα, ειδικά τα παλαιότερα, που απαιτούν την εξιχνίαση εξωλογοτεχνικών παραγόντων – απαραίτητων για την ταυτοποίησή τους –

ώστε η προσέγγιση να είναι αρτιότερη και πιο ολοκληρωμένη. Η περιήγηση του Γ. Κεχαγιόγλου συμπεριλαμβάνει αυτή την ιδιομορφία των κειμένων στα τελευταία κεφάλαια, όπου γίνεται λόγος για την πολυπλοκότητα αυτών των χειρογράφων. Ένα από τα κύρια θέματα που αναλύεται είναι τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του δημιουργού, ο οποίος μπορεί να είναι επαγγελματίας λόγιος στην υπηρεσία ενός άρχοντα ή ακόμη κι ένας μικροεπιχειρηματίας ή ένας άνθρωπος του θεάτρου. Στο Μεσαίωνα συνυπάρχουν οι συγγραφείς με τους διασκευαστές, ή αλλιώς η δημιουργία με την ελεύθερη απόδοση, παράφραση ή και « προδοσία ». Τα τεχνικά μέσα της εποχής δεν επιτρέπουν τη μαζική παραγωγή, γι' αυτό και η εργασία των αντιγραφέων δεν είναι διόλου ευκαταφρόνητη αφού μοιάζει σαν το βασικό μέσο διάδοσης, όταν μάλιστα δεν υπάρχουν οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την εξέλιξη της τυπογραφίας – μόλις το 1509 στη Βενετία εκδίδεται το πρώτο λογοτεχνικό βιβλίο σε δημόδη γλώσσα, ο Απόκοπος του Μπεργαδή. Κατόπιν λεπτομερών πληροφοριών για τις εκδόσεις και τις επανεκδόσεις της εποχής, επισημαίνεται ο κείριος ρόλος που παίζουν οι επιμελητές και οι τυπογράφοι για την τελική μορφή ενός κειμένου, επειδή η αμέλεια τους χαρακτηρίζεται ολέθρια μερικές φορές σε σχέση με την αρχική εικόνα του κειμένου, όταν η παρέμβασή τους γίνεται αυθαίρετα και πιθανόν ερήμην του συγγραφέα – εξ ου και η ύπαρξη των διάφορων παραλλαγών· τους αναγνωρίζεται όμως ως ελαφρυντικό η απουσία εγχειριδίων για την ορθογραφία

και τη γραμματική μέχρι τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Η διάσταση της συγχρονίας ως τεχνικό εργαλείο της εργασίας του Γ. Κεχαγιόγλου ολοκληρώνεται με την παράθεση στοιχείων για την ταυτότητα του αποδέκτη, όπως αυτή προκύπτει από τα προίμια, τους επιλόγους ή τις αφιερώσεις των έργων. Από την άλλη, αυτή η εισαγωγή στα παλιότερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας εξετάζεται έχοντας ως γνώμονα και τη διαχρονικότητα, όπως χαρτογραφείται στο τελευταίο κεφάλαιο με τίτλο « Σημερινά εκδοτικά ζητήματα έργων των πρώτων φάσεων της νεοελληνικής λογοτεχνίας », όπου δίνονται αρκετά κλειδιά που ευνοούν τη γνωριμία με αυτά τα έργα, αλλά και ουσιαστικές προτάσεις για την τύπωση εμπειριστατωμένων εκδόσεων.

Μετά από αυτή την ταξιδιωτική εμπειρία μέσα στους αιώνες, είναι πλέον πασιφανές ότι το βιβλίο Από τον ύστερο Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα. Εισαγωγή στα παλιότερα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, βρίσκει με επιτυχία τον προορισμό του ως έντυπο πληροφόρησης για τον ειδικό – δίνεται βιβλιογραφία με σχόλια για το κάθε έντυπο – αλλά και εξοικείωσης για τον απλό αναγνώστη. Αδικαιολόγητη παράλειψή μας θα ήταν αν δεν αναφερόμασταν στο σπάνιο εικονογραφικό υλικό (εξώφυλλα, σελίδες, εικόνες) που συνοδεύει σχεδόν κάθε ενότητα, και μας εισάγει στην αισθητική του παρελθόντος.

Καλλιόπη Πλουμιστάκη
Δρ. Συγκριτικής Γραμματολογίας

Yvon Le Scannff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007, 352 p. ISBN: 978-2-87673-465-4.

L'ouvrage d'Yvon Le Scannff, professeur de langue et littérature françaises à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, a paru aux Éditions Champ Vallon, en 2007.

Dans l'introduction, l'auteur fait « l'archéologie » du paysage sublime, en trouvant ses origines dans l'opposition du « lieu d'horreur » (locus horridus) et du « lieu de plaisance » (locus amœnus). L'esthétique du sublime va convertir

l'horreur du paysage en grandeur et va en faire le « lieu romantique ».

La première partie de l'essai, intitulée « Esthétique du paysage sublime » traite de l'expérience du sublime dans la philosophie et dans la littérature, comme lieu de puissance naturelle et de représentation de l'infini.

Dans la deuxième et plus grande partie, « La poétique du sublime romantique », est explorée la redéfinition romantique de l'expérience du sublime. La poétique du

paysage romantique se développe comme magnificence (l'expérience des limites du beau) mais aussi comme négativité (l'accablement de la monotonie, la solitude, l'absence, l'isolement), les deux limites qui révèlent le Chaos. L'apocalypse romantique est recherchée dans la contemplation de la lumière du fantastique (impossible), nocturne (possible) et ambiguë des états critiques du paysage (crépuscule, aube), comme expérience de ses limites.

C'est ainsi que le paysage du sublime amène à la connaissance de la nature en pénétrant son essence. Celle-ci n'est pas soumise au principe de raison. Elle se définit comme indétermination, en dépassant la représentation. Elle préfère l'indistinction au principe d'individuation et célèbre le paradoxe de la non-contradiction. Cette poétique du paysage affecte l'écriture romantique et trouve son écho dans le psychisme du héros, tourmenté par la quête d'une indétermination fondamentale et d'une liberté radicale.

L'essai est un véritable voyage dans l'esthétique du sublime et dans sa version romantique. Le fond théorique se combine avec des textes littéraires qui offrent la concrétisation des idées sur le sublime

romantique. Il est évident que l'auteur a longuement enquêté sur le sujet mais la citation de plusieurs écrits scientifiques ne facilite pas la synthèse de ses pensées. Parsemées dans le texte, elles prouvent son érudition, mais sapent la cohérence de l'analyse. De plus, la division en plusieurs chapitres et sous-chapitres disloque le discours au lieu de le structurer. Les informations que l'ouvrage apporte sur la notion du sublime sont valables, mais les relations entre les parties manquent de clarté et le lecteur doit fouiller pour les restituer.

Or, les éléments constitutifs de l'analyse peuvent inciter le lecteur à une recherche plus profonde des éléments du paysage romantique. Dans ce livre, il va trouver des repères pour explorer les plus grands thèmes littéraires et philosophiques autour de la construction romantique de la nature, ainsi qu'une bibliographie nécessaire pour approfondir le sujet.

Danaé Otatzi

*Doctorante en Littérature Comparée
au Doctorat d'Études Supérieures
Européennes*

Peter Mackridge, *Language and national identity in Greece, 1766-1976*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, 408 p. ISBN: 9780199214426.

Το βιβλίο του Peter Mackridge, διακεκριμένου νεοελληνιστή και ομότιμου καθηγητή Νέας Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, *Language and national identity in Greece, 1766-1976* (Γλώσσα και εθνική ιδεολογία στην Ελλάδα, 1766-1976) κυκλοφόρησε το 2009, από τις εκδόσεις της Οξφόρδης. Προς το παρόν δεν έχει μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα, αν και αποτελεί πολύτιμο βοήθημα για τους μελετητές της ελληνικής γλώσσας και φιλολογίας.

Το βιβλίο ακολουθεί χρονολογικά την εξέλιξη του γλωσσικού ζητήματος σε ένα διάστημα περίπου διακοσίων χρόνων: από τα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα, όπου οι λόγιοι, υπό την επιρροή του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, αναπτύσσουν τη θεωρία για τον «καθαρισμό» της ελληνικής γλώσσας, έως την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας ως επίσημης γλώσσας του κράτους, το 1976, με μια σύντομη επιλογική αναφορά

στην εξέλιξη της γλώσσας έως σήμερα. Ο συγγραφέας αναλύει συστηματικά τις γλωσσικές επιλογές σε κάθε χρονολογική φάση, επικεντρώνοντας ωστόσο το ενδιαφέρον του στις εποχές της έντονης γλωσσικής διαμάχης - απόρροια των κρίσιμων κοινωνικών αλλαγών - κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της ελληνικής επανάστασης (1760-1821) και κατά την ανάπτυξη του εθνικιστικού κινήματος και την αρχή της βιομηχανοποίησης του ελληνικού κράτους (1880-1920).

Η μεγαλύτερη από τις αρετές αυτής της μελέτης είναι ο σύνθετος χαρακτήρας με τον οποίο αναλύει το γλωσσικό ζήτημα. Ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τη γλώσσα ως μέρος ενός ευρύτερου ιδεολογικού συστήματος εθνικής κατασκευής και διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας. Αντλώντας στοιχεία από ποικίλες βιβλιογραφικές πηγές (γλωσσολογικές, ιστορικές, ανθρωπολογικές) προσπαθεί όχι

μόνο να αναλύσει τις γλωσσικές επιλογές, αλλά και να τις ερμηνεύσει εντάσσοντάς τες στο πλαίσιο διαφόρων στρατηγικών κατασκευής «λόγων» (discours) που αντιπροσωπεύουν όχι μόνο διαφορετικές εκδοχές γλωσσικού οργάνου αλλά και εθνικής ταυτότητας κι αυτοπροσδιορισμού.

Ο σεβασμός της χρονολογικής σειράς αποτυπώνεται και στη χρήση της ορολογίας από το συγγραφέα: δίνει αναλυτικά στοιχεία για την πρώτη, ιστορικά, χρήση του κάθε όρου (π.χ. «καθαρεύουσα», «δημοτική») και για την περίοδο όπου αυτή γενικεύεται κι ακολουθεί πιστά τις επιλογές των όρων για κάθε περίοδο αποφεύγοντας αναχρονισμούς που συναντάμε σχεδόν σε κάθε μελέτη της ιστορίας του γλωσσικού ζητήματος. Η αντικειμενικότητα με την οποία αναλύεται το θέμα είναι αξιέπαινη. Ο

συγγραφέας δε πριμοδοτεί καμία γλωσσική επιλογή και επισημαίνει τις εσωτερικές διαφορές κάθε γλωσσικής ομάδας (αρχαϊστών - δημοτικιστών) δίνοντας πολλά παραδείγματα από λογοτεχνικά, εκκλησιαστικά και πολιτικά κείμενα. Η πλούσια βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου και ο χρηστικός πίνακας όρων βοηθούν τον αναγνώστη-ερευνητή στην καλύτερη κατανόηση του κειμένου αλλά και στην ανάπτυξη της έρευνας του.

Δανάη Οτάτζη
Υποψήφια διδάκτωρ Συγκριτικής
Γραμματολογίας
στο Διδακτορικό Ανωτάτων Ευρωπαϊκών
Σπουδών

Δημήτρης Τσατσούλης. *Ψενικά Διακείμενα στη Δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004, 281 σ. ISBN 960-375-642-3.

Ψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη τιτλοφορείται το πέμπτο βιβλίο του Δημήτρη Τσατσούλη, Αναπληρωτή Καθηγητή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, ο οποίος αυτή τη φορά θέλγεται από το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πιο συγκεκριμένα, η μελέτη εστιάζει στο έργο *Στη Χώρα Ψεν και στην τριλογία της Έβδομης Μέρας της Δημιουργίας, της Αυλής των Θαυμάτων και της Ηλικίας της Νύχτας* «επιδιώκοντας», όπως σημειώνει ο συγγραφέας στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, «να εντοπίσει, σε αυτά ακριβώς τα έργα, ίχνη της ψενικής δραματολογίας μέσω μιας διακειμενικής προσέγγισης που οδηγεί και σε μια κοινωνιολογική επαναπροσέγγισή τους». Προκειμένου να διεισδύσει στην καμπανελλική Χώρα, ο Τσατσούλης οργανώνει το υλικό του σε μια ξεκάθαρη και λειτουργική δομή, η οποία επιτρέπει στον αναγνώστη να παρακολουθήσει με άνεση το ξετύλιγμα της σκέψης και της επιχειρηματολογίας του. Το βιβλίο χωρίζεται σε τρία κύρια κεφάλαια, πλαισιωμένα από το εναρκτήριο «Αντί Εισαγωγής» και το καταληκτικό «Επιλογικά».

Ποιοι, όμως, μπορεί να είναι οι λόγοι κατάθεσης μιας νέας μελέτης για την καμπανελλική γραφή σήμερα, πιθανόν να αναρωτηθεί ο επίδοξος αγοραστής και

αναγνώστης του βιβλίου. Τέτοιες τυχόν απορίες προλαβαίνει ο συγγραφέας στο εισαγωγικό μέρος. Με έκδηλο ενθουσιασμό για το θέατρο του Καμπανέλλη μάς υπενθυμίζει ότι το συνολικό έργο του αποτελεί μέγιστο κεφάλαιο για το νεοελληνικό θέατρο, χωρίς, όμως, να έχει τύχει της δέουσας αναγνώρισης από την ελληνική κριτική, κατά τον ίδιο τρόπο που δεν έχει ευτυχήσει στα περισσότερα σκηνοθετικά χέρια λόγω ατολμίας ή σκηνοθετικής ανεπάρκειας. Τρίτος λόγος μιας εκ νέου διερεύνησης του καμπανελλικού υλικού αποτελεί για τον Τσατσούλη η διαπίστωση ότι σε πολλές περιπτώσεις η καμπανελλική γραφίδα προηγήθηκε της εποχής της και των δεδομένων αισθητικών και προσληπτικών όρων και ορίων. Αυτά τα τρία σημεία στοιχειοθετούν το εφιαλτήριο της ανάλυσής του, η οποία, κατά τη γνώμη μας, έχει ως πρωταρχικό –και φιλόδοξο, θα συμπληρώναμε– στόχο να αποκαθηλώσει από το καμπανελλικό έργο την κραταιή και μονοδιάστατη ταμπέλα του νεορεαλισμού και της ηθογραφίας. Ο Τσατσούλης, λοιπόν, μεριμνά εξ αρχής να τοποθετήσει τον Καμπανέλλη τόσο στο (νεο)ελληνικό όσο και στο παγκόσμιο στερέωμα, επισημαίνοντας το διάλογό του με την ιθαγενή αλλά και την ξένη δραματολογία.

Με αυτές τις σκέψεις οδηγούμαστε στο πρώτο κεφάλαιο του κυρίως μέρους της μελέτης, με τον τίτλο «Καμπανέλλης – Ίψεν: μεθοδολογικές αναζητήσεις μιας συνάντησης». Πιστός στην παραπάνω άποψη του ότι η καμπανελλική δημιουργία χρήζει μιας ανάλυσης σε σχέση με τη διεθνή δραματολογία και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι στις μέρες μας παρατηρείται μια αυξανόμενη υποδοχή και αποδοχή της στο εξωτερικό, ο Τσατσούλης επικεντρώνεται στις διακειμενικές σχέσεις του καμπανελλικού με το ιψενικό έργο, δηλωμένης και της ομολογίας του ίδιου του Καμπανέλλη για το ρόλο του Ίψεν ως «δασκάλου» στη διαδικασία της προσωπικής του διαμόρφωσης ως θεατρικού συγγραφέα. Είναι σε αυτό το κεφάλαιο που ο Τσατσούλης διασαφηνίζει ότι το προσφορότερο μεθοδολογικό εργαλείο τού το προσφέρει η έννοια της διακειμενικότητας, μια και, εν αντιθέσει με τη συγκριτική γραμματολογία, επιτρέπει στο μελετητή την (επι)στροφή στο ίδιο το κείμενο και στο διάλογό του με άλλα κείμενα ή σπαράγματα κειμένων, όπως και κατοχυρώνει τη θεώρηση του Καμπανέλλη ως «ανασκαφέα» του ιψενικού έργου και όχι ως «δανειζόμενο», όπως η συγκριτολογική προσέγγιση θα τον έβλεπε. Πέραν τούτου, όμως, η διακειμενικότητα πάραυτα καθορίζει και την επιλογή των έργων (όπως προαναφέρθηκαν), στα οποία εστιάζει ο μελετητής. Επιπρόσθετα, η ανίχνευση των ιψενικών διακειμένων συνεισφέρει σε αυτό που διακρίναμε ως απώτερο στόχο του εν λόγω βιβλίου, την επανερμηνεία και την αποκατάσταση των θεωρούμενων «δραματολογικών ατελειών» του καμπανελλικού έργου, το οποίο πολλακώς έχει «κατηγορηθεί» για «απουσία συγκρουσιακών καταστάσεων» και για «απιθανότητες συμβάντων» (σελ. 43).

Με ξεκάθαρα διατυπωμένους τους στόχους και το μεθοδολογικό ερμηνευτικό σύστημα, ο Τσατσούλης προχωράει στα επόμενα δύο κεφάλαια σε αυτή καθαυτή την ανάλυση που μας έχει υποσχεθεί. Έτσι, στο Κεφάλαιο 2, «*Στη Χώρα Ίψεν* ως υπερκείμενο των *Βρικολάκων*», εντοπίζεται στο ομότιτλο καμπανελλικό έργο, με την έμφαση να μετατίθεται από τη νεοελληνική πραγματικότητα στην πραγματικότητα του θεάτρου. Η διαπίστωση του Τσατσούλη ότι το έργο όχι μόνο emπίπτει στην πληθώρα εκείνων των έργων που επανερμηνεύουν το

μύθο άλλων έργων, αλλά κυριότατα λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός πάνω σε λεκτικά συστήματα που ενυπάρχουν ήδη στον ιψενικό διάλογο, τον ωθεί να εξετάσει, όπως δηλοί και ο τίτλος του Κεφαλαίου, το *Στη Χώρα Ίψεν* ως υπερκείμενο των *Βρικολάκων*, και όχι ως διακείμενο τους, μια και δεν σχολιάζει το ιψενικό υπο-κείμενό του. Οδηγούμαστε εντέλει στην έννοια του υπερθεάτρου και στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η καμπανελλική παράσταση –έτσι όπως την αποκαλύπτουν οι σκηνικές διδασκαλίες– θεάται την ιψενική παράσταση, το ίδιο το θέατρο και τους μηχανισμούς του. Αναλύοντας αυτήν την υπερκειμενική και υπερθεατρική σχέση των δύο κειμένων μέσα από τα δραματικά πρόσωπα, τα λεκτικά συστήματα και τη δομή, ο Τσατσούλης συμπεραίνει ότι πέραν της βαθιάς μελέτης της ιψενικής δραματολογίας, ο Καμπανέλλης κατορθώνει να συνδιαλέγεται με την ίδια τη θεωρία του θεάτρου, με εξέχον, θα διακρίναμε, το ζήτημα του «ερμηνεύειν» ένα ρόλο, της σχέσης, δηλαδή, δραματικού προσώπου – ρόλου – ηθοποιού. Πρόκειται εντέλει για το ζήτημα της ταύτισης ή της αποστασιοποίησης από το δραματικό πρόσωπο, όπως το πραγματεύονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες η Μέθοδος του Στανισλάφκι, για παράδειγμα, ή τα πρόσωπα του Πιραντέλλο. Μέσα από τέτοιες ερμηνευτικές οδούς, ο Τσατσούλης επιδιώκει και πάλι να «διορθώσει» κάποιες παρ-ερμηνείες γνωστών κριτικών, όπως του Περάνη για το δυσλόστοχο των καμπανελλικών προσώπων (σελ. 59), ή του Γεωργουσόπουλου και του Πολενάκη περί ελευθεριάζοντος χειρισμού των ιψενικών χαρακτήρων και ανατροπής της ιψενικής λογικής από μέρους του Καμπανέλλη (σελ. 79).

Στο ακόλουθο Κεφάλαιο 3, «*Η Τριλογία της Αυλής* και τα ιψενικά της διακείμενα», και πάλι ο θεωρητικός επιχειρεί να φωτίσει στιγμιότυπα της καμπανελλικής τριλογίας προς ανίχνευση ιψενικών διακειμένων. Κι εδώ ως απώτερος στόχος αναδεικνύεται ο σχολιασμός της, κατά τον Τσατσούλη, αδυναμίας της κριτικής να αντιληφθεί την αξία της τριλογίας, το σκεπτικό της δραματολογικής σύλληψης και της αποτελεσματικότητας της. Αφιερώνοντας το μεγαλύτερο μέρος του Κεφαλαίου στην Εβδομη Μέρα της Δημιουργίας, ο

Τσατσούλης αναλύει τα δραματικά πρόσωπα του Αλέξη, της Χριστίνας και του Γιάννη στη διακειμενική σχέση τους με τους ιψενικούς χαρακτήρες του Σόλνες, της Νόρας, του Γιάλμαρ και του Κρόγκσταδ. Πρωτίστως, τον απασχολεί η «αποκατάσταση» του Αλέξη, ο οποίος στην τυπολογία κοινωνικών τύπων που κατακλύζουν το καμπανελλικό σύμπαν κατέχει ιδιαίτερη θέση, άλλοτε ερμηνευόμενος μέσα από την οπτική του ποιητικού συμβολισμού και άλλοτε ως εκπρόσωπος των μικροαστών-θυμάτων ενός άδικου κοινωνικού μηχανισμού. Για τον Τσατσούλη, όμως, ο απορρέων προβληματισμός της κριτικής πηγάζει από την απουσία συνείδησης ότι ένα έργο δεν αντανακλά απλώς την κοινωνία και την απτή πραγματικότητα, αλλά άπτεται μιας ομολογίας δομών κοινωνίας και δομών κειμένου. Λαμβάνοντας υπόψην του αυτές τις δομικές ομολογίες, επιχειρεί όχι μόνο να εντοπίσει τις διακειμενικές σχέσεις των καμπανελλικών προσώπων της τριλογίας με τα ιψενικά, αλλά οδηγείται σε μια κοινωνιολογική επαναπροσέγγιση, όπως άλλωστε μας είχε υποσχεθεί. Αξίζει να αναφέρουμε ως χαρακτηριστικό παράδειγμα, τη διακειμενική σχέση του Αλέξη με τον Γιάλμαρ της *Αγριόπαπιας*. Σύμφωνα με τον Τσατσούλη, αν ο νέος και φιλόδοξος Γιάλμαρ καθορίζεται από την προτεσταντική ηθική που καθαγιάζει την εργασία, ο επίσης νέος αλλά μεσογειακός Αλέξης είναι εκπρόσωπος της αρχαιοελληνικής δημιουργικής σχολής του «σκέπτεσθαι» έναντι του «εργάζεσθαι». Έτσι, ο Τσατσούλης καταλήγει σε μια ερμηνεία του τίτλου του έργου μέσα από την «Ιδεολογία της Σχολής» του Αμερικανού κοινωνιολόγου Θόρσταϊν Βέμπλεν, τονίζοντας την ανομική συμπεριφορά του Αλέξη, με την ανομία, όπως την ορίζει ο γάλλος κοινωνιολόγος Εμίλ Ντούρκαϊμ, ενώ ταυτόχρονα αποκαθιστά και το για πολλούς απογοητευτικό και μηχανιστικό τέλος του έργου. Παρόμοια αλλά σε μικρότερη έκταση, πραγματεύεται τα δραματικά πρόσωπα του Ιορδάνη και του Κάρα από την *Αυλή των Θαυμάτων* και την *Ηλικία της Νύχτας* αντίστοιχα. Χαρακτηριστικά, στην περίπτωση του τελευταίου έργου, το οποίο έχει κατηγορηθεί για «ασπρόμαυρο» κοινωνιολογισμό με την αντιπαράθεση της εργατικής και της αστικής τάξης, ο

Τσατσούλης ανιχνεύει ιψενικά διακειμενα από την Αγριόπαπια και τον Τζων Γαβριήλ Μπόρκμαν, αμφισβητώντας και πάλι υπάρχουσες ερμηνείες όπως αυτήν του καθηγητή Θόδωρου Γραμματά, στην πρόσφατη μελέτη του *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό Αιώνα* (σελ.155-156, Εξάντας, 2002). Γενικότερα, όμως, ο συγγραφέας του βιβλίου δεν απευθύνεται μόνο στο επιστημονικό κοινό, αλλά προσφέρει και στους θεατράνθρωπους μια διακειμενική προσέγγιση, της οποίας η αποτελεσματικότητα μπορεί κάλλιστα να δοκιμαστεί πάνω στη σκηνή.

Αν, όμως, η στερηή δομή του βιβλίου προσφέρει μια ρέουσα ανάγνωση, η συγγραφική στρατηγική του Τσατσούλη να απομονώσει ένα μεγάλο μέρος του διαλόγου του με άλλες πηγές και απόψεις σε υποσημειώσεις εκτιμούμε ότι μειώνει την ένταση της πολυπρισματικής μελέτης του. Παρόμοια, θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μεταφορά της άποψης του ίδιου του Καμπανέλλη σχετικά με τους πυρήνες των υποθέσεων τις οποίες διατυπώνει ο Τσατσούλης μια και, όπως πληροφορούμαστε στις «Ευχαριστίες», διεξήχθησαν συζητήσεις επί του θέματος με τον ίδιο το θεατρικό συγγραφέα. Από την άλλη, άξια μνείας είναι το Φωτογραφικό Υλικό και το εξαιρετικά χρήσιμο Παράρτημα (έρευνα-επιμέλεια Μάρθα Κοσκινά), όπου μας προσφέρονται συγκεντρωτικά η παραστασιογραφία και η κριτικογραφία των τεσσάρων έργων αναφοράς του Καμπανέλλη, οι ελληνικές μεταφράσεις και η ελληνική παραστασιογραφία των ιψενικών έργων αναφοράς (1940-2003).

Εν κατακλείδι, διαφαίνεται ότι το νέο βιβλίο του Δημήτρη Τσατσούλη έχει συνειδητό στόχο να ταράξει τα νερά της μέχρι τώρα ερμηνείας του θεάτρου του Ιάκωβου Καμπανέλλη, προσφέροντας μια διακειμενική ανάγνωση τεσσάρων από τα έργα του. Πρόκειται για μια μελέτη η οποία μπορεί να πυροδοτήσει σειρά συζητήσεων, γόνιμων ενστάσεων και επαναθεωρήσεων, από τις οποίες εντέλει κερδισμένοι θα είναι τόσο η επιστημονική κοινότητα όσο και η ίδια η δραματολογία του Καμπανέλλη.

Πηνελόπη Χατζηδημητρίου
Δρ. Θεατρολογίας

