

Είναι η σάτιρα είδος; Ποια είναι η σχέση της με την ειρωνεία; Πώς ορίζονται η ειρωνεία και το χιούμορ; Πώς λειτουργεί η παρωδία; Και πώς μεταμορφώνονται οι έννοιες αυτές από εποχή σε εποχή;

Οι παραπάνω όροι, που συνιστούν μια ποιητική ανατροπής, έχουν αποτελέσει διεθνώς πεδίο διαφωνιών και αντιφάσεων, εξαιτίας της εγγενούς δυσκολίας να προσδιοριστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και της δυναμικής τους διάδρασης. Ωστόσο, οι όροι αυτοί, τις τελευταίες δεκαετίες, παίζουν σημαντικό ρόλο όσον αφορά τη συγγραφική πρακτική της λογοτεχνίας, την πρόσληψή της και την κριτική της αποτίμηση.

Στον ελληνικό χώρο οι παραπάνω έννοιες, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν έχουν απασχολήσει συστηματικά την κριτική, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιούνται εναλλακτικά δυσχεραίνοντας την ερμηνευτική διαδικασία.

Σκοπός αυτού του βιβλίου είναι να αποτελέσει ένα συνοπτικό οδηγό της ορολογίας και των εννοιολογικών συγκλίσεων και αποκλίσεών της, σύμφωνα με την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, η οποία παρουσιάζεται κριτικά. Παράλληλα, εφαρμόζοντας τις θεωρίες που επιλέχθηκαν σε νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα, αποπειράται να δείξει πώς αυτές οι έννοιες -σύνθετες όχι μόνο λόγω της δυναμικής τους φύσης, αλλά και λόγω των φιλοσοφικών τους διαστάσεων και των πολιτισμικών τους διαπλοκών- αποβαίνουν έγκυρα και αποτελεσματικά εργαλεία της κριτικής.

ISBN 960-211-618-8



9 789602 116180

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής

ΝΕΦΕΛΗ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ

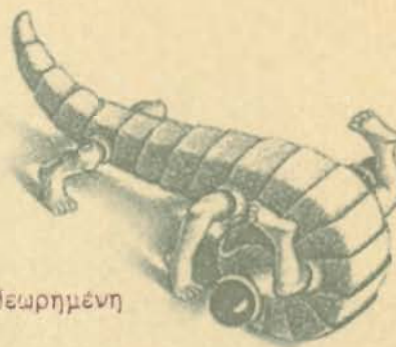
# Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής



Ειρωνεία Παρωδία Χιούμορ  
Ειρωνεία Παρωδία Χιούμορ  
Σάτιρα

Παρωδία

Χιούμορ



Β' έκδοση αναθεωρημένη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής  
ΣΑΤΙΡΑ • ΕΙΡΩΝΕΙΑ • ΠΑΡΩΔΙΑ • ΧΙΟΥΜΟΡ

Κατερίνα Κωστίου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ  
ΤΗΣ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ

Σάτιρα • Ειρωνεία • Παρωδία • Χιούμορ

Β' έκδοση αναθεωρημένη

Κατερίνα Κωστίου και εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ  
Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80, τηλ.: 210 3607744 – fax: 210 3623093  
e-mail: [info@nnet.gr](mailto:info@nnet.gr) • [www.nnet.gr](http://www.nnet.gr)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ  
ΑΘΗΝΑ 2005

*Στους γονείς μου*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ Β' ΕΚΔΟΣΗΣ	15
ΠΡΟΛΟΓΟΣ Α' ΕΚΔΟΣΗΣ	18
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	23
I. ΣΑΤΙΡΑ	35
Α. Ορισμοί και χαρακτηριστικά	37
1. Η έννοια του κωμικού ως αφετηρία της κριτικής	39
2. Προς ένα συγκροτημένο κριτικό λόγο	40
3. Η αμηχανία της κριτικής και η ποικιλομορφία της σατιρικής λογοτεχνίας	46
4. Η καταλυτική λειτουργία της τραγωδίας	47
5. Η πρωτεύουσα φύση της σάτιρας	48
6. Αυτόνομο είδος ή τόνος του λόγου;	50
7. Η σύγχυση σάτιρας και κωμωδίας	54
Β. Λειτουργία	57
1. Οι νόρμες	57
2. Τα κίνητρα	61
3. Οι στόχοι	62
4. Ο ψευδορεαλισμός και το γκροτέσκο	64
Γ. Μηχανισμός	68
1. Ιδιότητες	69
2. Τεχνικές	71
I. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΣΥΜΦΩΝΙΑΣ	72
Α. Υπερβολή	73
α. Λοιδωρία	73
β. Αναγωγή στο παράλογο	74
γ. Καρικατούρα	76
Β. Μετριοπαθής διατύπωση	78
Γ. Αντίθεση	79
Δ. Υποτιμητική σύγκριση	81
Ε. Επιγραμματική διατύπωση	81
α. Διαστρέβλωση στερεοτύπου	81
β. Σατιρικός ορισμός	82
γ. Κυνικό πνεύμα	83

δ. Παράδοξο	84
II. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΠΛΗΞΗΣ	85
Α. Απροσδόκητη εντιμότητα	86
Β. Απροσδόκητη λογική	87
Γ. Απροσδόκητο γεγονός	87
III. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΣΙΑΣ	89
Α. Δεκτική ειρωνεία	89
Β. Παρωδία	90
Γ. Παρενδυσία και εξαπάτηση	90
Δ. Προσωπείο	93
Ε. Σύμβολο	100
ΣΤ. Σατιρική αλληγορία	101
IV. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΥΠΕΡΟΧΗΣ	104
Α. Μικροατυχίες	104
Β. Αποκάλυψη	105
Γ. Άγνοια	107
Δ. Κοινότοπος χαρακτήρας	108
Ε. Προσβολή	109
ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΣΑΤΙΡΑΣ	112
Δ. Διαστάσεις και όρια	113
1. Η απόλαυση της σκληρότητας	113
2. Η αμφιθυμία της αναγνωστικής εμπειρίας	116
II. ΕΙΡΩΝΕΙΑ	121
Α. Προσδιορισμοί και διαστάσεις	123
1. Η φύση της ειρωνείας	123
2. Η σχέση της ειρωνείας με συναφείς όρους	124
3. Η διεύρυνση του όρου «ειρωνεία»	128
4. Συνενοχή και αθωότητα, σαρκασμός και αυτοειρωνεία	131
5. Ρομαντική ειρωνεία	133
α. Η γέννηση της ρομαντικής ειρωνείας	133
β. Οι δομικές αρχές της ρομαντικής ειρωνείας	136
γ. Η ρομαντική ειρωνεία και η καλλιτεχνική δραστηριότητα	139
6. Φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου στη σύγχρονη κριτική	145
Β. Μορφές και τεχνικές	153

Κατηγορίες και διαβαθμίσεις	
α. Ανοιχτή ειρωνεία	154
β. Κλειστή ειρωνεία	155
γ. Προσωπική ειρωνεία	155
I. ΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΡΩΝΕΙΑ	156
Α. Απρόσωπη ειρωνεία	156
1. Κατηγορία μέσω επαίνου	158
2. Έπαινος μέσω κατηγορίας	160
3. Υποκριτική συμφωνία με το θύμα	160
4. Υποκριτική συμβουλή ή ενθάρρυνση του θύματος	161
5. Ρητορική ερώτηση	162
6. Υποκριτική αμφιβολία	163
7. Υποκριτικό σφάλμα ή άγνοια	163
8. Υπονοούμενο και υπαινιγμός	164
9. Ειρωνεία μέσω αναλογίας	165
10. Αμφισημία	166
11. Υποκριτική παράλειψη αποδοκιμασίας	166
12. Υποκριτική επίθεση κατά του αντιπάλου του θύματος	167
13. Υποκριτική υποστήριξη του θύματος	167
14. Παραπλανητική παρουσίαση ή εσφαλμένη επιχειρηματολογία	168
15. Εσωτερική αντίφαση	169
16. Εσφαλμένος συλλογισμός	170
17. Υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία	170
α. Ειρωνικός τρόπος	170
β. Υφολογική τοποθέτηση	171
γ. Ψευδορωϊκό	173
δ. Μπουρλέσκο	174
ε. Παρενδυσία	175
18. Υποτονισμός ή μετριοπαθής διατύπωση	177
α. Άρνηση του αντιθέτου	177
β. Αντικατάσταση ενός μεγίστου ή υπερθετικού με το ελάχιστο	177
19. Υπερτονισμός/μεγαλοποίηση	178
20. Ειρωνική έκθεση	178
Β. Αυτούποτιμητική ειρωνεία	180
Γ. Αθώα ειρωνεία	182

Δ. Δραματοποιημένη ειρωνεία . . . . .	183
II. ΕΙΡΩΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ . . . . .	187
Α. Ειρωνεία της απλής δυσαρμονίας . . . . .	187
Β. Ειρωνεία των γεγονότων . . . . .	187
Γ. Δραματική ή τραγική ειρωνεία . . . . .	188
Δ. Ειρωνεία της αυτοεξαπάτησης . . . . .	189
Ε. Ειρωνεία του διλήμματος . . . . .	190
ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΙΡΩΝΕΙΑΣ . . . . .	191
Γ. Η ηθική της ειρωνείας . . . . .	192
III. ΠΑΡΩΔΙΑ . . . . .	197
Α. Περιορισμοί . . . . .	199
1. Η σύγχυση της κριτικής . . . . .	199
2. Ο καταλυτικός ρόλος της παρωδίας . . . . .	201
3. Οι τρόποι της παρωδίας . . . . .	202
4. Τα κίνητρα της παρωδίας . . . . .	204
5. Λειτουργία της παρωδίας . . . . .	206
α. Αρνητική κριτική μέσω διακωμώδησης . . . . .	207
β. Άσκηση ύφους ή παιγνιώδης ενασχόληση . . . . .	208
γ. Ιδιοποίηση της εγκυρότητας ενός κειμένου . . . . .	210
δ. Υπέρβαση και αναδημιουργία . . . . .	213
ε. Αυτοπαρωδία . . . . .	218
6. Διακωμώδηση ή αυτοαναφορικότητα; . . . . .	220
7. Σκοτεινά σημεία της κριτικής . . . . .	224
8. Αυτόνομη ή παρασιτική τέχνη; . . . . .	229
Β. Συνάφειες και αποκλίσεις . . . . .	231
1. Παρωδία και σάτιρα . . . . .	233
2. Παρωδία και ειρωνεία . . . . .	236
IV. ΧΙΟΥΜΟΡ . . . . .	241
Α. Προσδιορισμοί . . . . .	243
1. Η προέλευση του όρου . . . . .	243
2. Απόπειρες ορισμού . . . . .	243
3. Οι τεχνικές του χιούμορ . . . . .	247
Β. Διαχωρισμοί . . . . .	250
1. Χιούμορ και κωμικό . . . . .	250
2. Χιούμορ και ειρωνεία . . . . .	256

3. Χιούμορ και σάτιρα . . . . .	258
4. Χιούμορ και πνεύμα . . . . .	260
Γ. Φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου . . . . .	263
Δ. Το χιούμορ ως η κατ' εξοχήν λογική του υπερρεαλισμού . . . . .	268
ΕΠΙΛΟΓΟΣ . . . . .	277
ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ . . . . .	279
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ . . . . .	293
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ . . . . .	299

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ Β' ΕΚΔΟΣΗΣ

Το ανά χειράς βιβλίο εκδόθηκε πρώτη φορά το 2002 με στόχο να παρουσιάσει κριτικά τις εγκυρότερες απόψεις για τους όρους που συνιστούν μια *Ποιητική της Ανατροπής* (σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ κ.ά), και να φωτίσει, κατά το δυνατόν, έναν χώρο, για τον οποίο η τεράστια και συχνά αντικρουόμενη διεθνής βιβλιογραφία συνεχώς διογκώνεται. Αποσπασμένο από τη διατριβή μου, της οποίας αποτελούσε προϋπόθεση και συνάμα το Α' μέρος, ξαναδουλεύτηκε με πρόθεση να απαλλαγεί, προς όφελος της αφηγηματικότητας, από την εργαστηριακή μορφή που είχε αρχικά, να αυτονομηθεί και να χρησιμεύσει ως εισαγωγικό εγχειρίδιο. Είναι αυτονόητο, όπως άλλωστε προκύπτει και από τον Πρόλογο της Α' έκδοσης (σ. 16), ότι η μελέτη αυτή απευθύνεται στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, στοχεύοντας στην εξοικείωσή του με τους παραπάνω όρους και τη σχετική βιβλιογραφία.

Το βιβλίο αυτό προέκυψε από την αθέατη διαδρομή στους συχνά δύσβατους δρόμους της ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, την πολύχρονη αναστροφή μου μαζί της και την εφαρμογή της στην ανάγνωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ο στόχος μου ήταν εξαρχής κειμενοκεντρικός, που σημαίνει, ότι η προτεινόμενη προσέγγιση, δίχως να αγνοεί τη διεύρυνση —μέσα από την οπτική σύγχρονων θεωριών— των όρων τους οποίους εισηγείται, επικεντρώνεται σε θεωρητικές απόψεις, που απορρέουν από/και μπορούν να εφαρμοσθούν επιτυχώς στην ανάγνωση της λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια, η προσωπική μου συμβολή έγκειται στην επιλογή μιας, ανάμεσα σε πολλές, κατά τη γνώμη μου, αποτελεσματικής, ως προς την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων, θεωρίας, για κάθε έναν από τους παραπάνω όρους, και την κριτική παρουσίαση θεμελιωδών όψεων αυτών των όρων, σύμφωνα με τη θεωρία που επέλεξα, αλλά και σε διαλεκτική αντιπαράθεση με άλλες έγκυρες θεωρίες. Παράλληλα, οι θεωρίες που έχουν προκριθεί εφαρμόζονται σε ένα ευρύ φάσμα νεοελληνικών λογοτεχνικών κειμένων, προκειμένου να διασαφηνιστεί ο μηχανισμός της ρητορικής τους, αλλά και να καταδειχτούν οι δυσκολίες που προκύπτουν από τη θεωρητική σχηματοποίηση κατά την ανάγνωση της λογοτεχνίας. Τέλος, έγινε προσπάθεια να αποτυπωθούν τα σημαντικότερα βιβλιογραφικά ίχνη της εξέλιξης των παραπάνω εννοιών μέσα στο χάος της μεταμοντέρνας εποχής.



Η χρησιμότητα και η χρησιμότητα του βιβλίου αυτού, όπως φαίνεται από την υποδοχή που του έγινε, είτε δημόσια είτε ιδιωτικά, από ποικίλους αναγνώστες, οδηγούσε στην ανατύπωσή του. Αντ' αυτής προτιμήθηκε η Β' αναθεωρημένη και βελτιωμένη έκδοση, η οποία επεκτείνεται βιβλιογραφικά και σε άλλες προσεγγίσεις αυτών των εννοιών ή φωτίζει περισσότερο και άλλες τους όψεις. Ασφαλώς θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ακόμη περισσότερες απόψεις για τους όρους που πραγματεύεται το παρόν βιβλίο, αλλά το θέμα, όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφία, που τα τελευταία χρόνια αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο, είναι ανεξάντλητο. Όπως σημειώνει η Hutcheon, μόνο την τελευταία δεκαετία έχουν καταγραφεί στο *MLA Bibliography* 1445 εργασίες κάτω από το λήμμα *ειρωνεία*. Εξάλλου, πρόθεση του βιβλίου μου δεν είναι να αποτελέσει ένα διαρκώς ενημερωνόμενο βιβλιογραφικό οδηγό για θέματα που εξελίσσονται και αντιστέκονται σε οριστικές προσεγγίσεις, ούτε να υποκαταστήσει καμία από τις θεωρίες που εφαρμόζει, αλλά να χρησιμεύσει ως εισαγωγικό εγχειρίδιο, το οποίο δείχνει τις διαστάσεις ενός πολύπλοκου φαινομένου, θέτει ερωτήματα και συστήνει έναν ακόμη τρόπο προσέγγισης της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ο οποίος εφαρμόζεται εδώ και πολλά χρόνια στην ανάγνωση των ξένων λογοτεχνιών.

Η διαρκής αναστροφή μου με το αντικείμενο, σε επίπεδο διδασκαλίας και έρευνας, και η βιβλιογραφική διεύρυνση επέβαλαν την εκ νέου επεξεργασία αρκετών κεφαλαίων της Α' έκδοσης, με προσθήκες και αφαιρέσεις. Ο διάλογος με την ελληνική κριτική σκέψη περιορίστηκε μόνον στις απόψεις που εκφράστηκαν με αφορμή την Α' έκδοση του βιβλίου μου και δεν περιλαμβάνει θεωρητικές απόψεις που διατυπώνονται παρεμπιπτόντως στο περιθώριο μελετών με άλλο στόχο.<sup>1</sup> Παράλληλα, στη Β' έκδοση διορθώθηκαν σιωπηρώς αβλεψίες, τυπογραφικά ή άλλα λάθη και έγιναν βελτιώσεις όσον αφορά τη δομή και τη διατύπωση. Επιπλέον, προτιμήθηκε η σχολαστικότερη και διαυγέστερη αποτύπωση της προέλευσης των θεωρητικών απόψεων που παρουσιάζονται, η οποία δηλώνεται με τους παρακάτω τρόπους: α) με ενδοκειμενική μνεία, όταν πρόκειται για γενική παραπομπή ή παραπομπή που προεξαγγέλλει εκτενή αναφορά στη συγκεκριμένη εργασία, β) με υποσημείωση, όταν η ξένη άποψη παραφράζεται, παρουσιάζεται συνοπτικά ή, ακόμη και όταν μεταφράζεται, συντίθεται αφαιρετικά από φράσεις που επιλέγονται από

1. Τις απόψεις αυτές θεώρησα σκόπιμο να συνοψίσω και να εξετάσω σε μελέτη για τη νεοελληνική σατιρική ποίηση και πεζογραφία, που βρίσκεται υπό εκπόνηση.

μία ή περισσότερες σελίδες του πρωτοτύπου,<sup>1</sup> γ) με εισαγωγικά και υποσημείωση, όταν μεταφράζεται εκτενές απόσπασμα συνεχούς κειμένου, ή πρόκειται για κείμενο με σημασιακές/υφολογικές ιδιαιτερότητες. Όσον αφορά την παρουσίαση της τυπολογίας ενός φαινομένου ή των τεχνικών του, ο μεταφρασμένος όρος ακολουθείται από τον όρο του πρωτοτύπου μέσα σε παρένθεση, όταν δεν πρόκειται για κοινώς αποδεκτή ορολογία.

Πέρα από τη μόνιμη ευγνωμοσύνη μου προς τους δασκάλους μου και προς συναδέλφους που αναφέρονται στον Πρόλογο της Α' έκδοσης θέλω και από εδώ να ευχαριστήσω θερμά τον Νάσο Βαγενά για τη βιβλιογραφική του συνδρομή και τον Γιάννη Παπακώστα για την εγκάρδιωσή μου. Ευχαριστώ, επίσης, τους φοιτητές που συμμετείχαν στο σεμινάριό μου τα τρία τελευταία ακαδημαϊκά έτη και ιδίως την Ελένη Κόλλια και τον Νίκο Φαλαγκά για το μόνιμο έμπρακτο ενδιαφέρον τους για το θέμα. Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Περικλή Δουβίτσα και τον Χάρη Βλαβιανό για μια ακόμη ανέφελη και ψυχωμένη συνεργασία με τη «Νεφέλη».

Αθήνα  
Ιούνιος 2004

1. Σ' αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιούνται εισαγωγικά κατ' εξαίρεση μόνον όταν πρόκειται για μια φράση ή έναν όρο-κλειδί.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ Α΄ ΕΚΔΟΣΗΣ

Σκοπός αυτής της μελέτης είναι να εισαγάγει τον αναγνώστη σε βασικές έννοιες της ποιητικής της υπονόμησης και της ανατροπής (σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ), οι οποίες, ενώ διεθνώς αποτελούν έγκυρα εργαλεία της κριτικής, στον ελληνικό χώρο χρησιμοποιούνται συνήθως εναλλακτικά, με αποτέλεσμα συχνά να δυσχεραίνουν την ερμηνευτική διαδικασία. Το βιβλίο αυτό αφορμίστηκε από τη διδακτορική μου διατριβή της οποίας αντικείμενο είναι η εξέταση της ανατρεπτικής ρητορικής του Γιάννη Σκαρίμπα.

Εδώ και αρκετά χρόνια είχαν αρχίσει να με απασχολούν έννοιες που κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η υπονόμηση της έκφρασης, η ανατροπή του περιεχομένου της και/ή της διατύπωσής της, και η παράλληλη καλυμμένη ή λανθάνουσα ύπαρξη ενός δεύτερου νοήματος ή μηνύματος· το παραπάνω χαρακτηριστικό αποτελεί κοινό μηχανισμό της σάτιρας, της ειρωνείας, της παρωδίας και του χιούμορ, που εξετάζονται εδώ. Σύντομα η θεωρητική προοπτική από την οποία ξεκίνησα άρχισε να γεννά προβληματισμούς που αφορούσαν την κριτική της λογοτεχνίας, και να μεταφέρεται στον χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνικής πράξης, καθώς διαπίστωνα πως θεωρητικές απόψεις έγκυρων μελετητών για τη φύση της σάτιρας και της ειρωνείας, διατυπωμένες στο πλαίσιο ευρύτερων κριτικών κειμένων, δεν “άντεχαν”, όταν κανείς τις εφαρμόζε στα λογοτεχνικά κείμενα. Από την άλλη μεριά, συχνά, η ίδια η λογοτεχνική πράξη μπορούσε να προσδώσει μεγαλύτερη εγκυρότητα στον θεωρητικό λόγο τροποποιώντας τον. Έτσι, προέκυψε η ανάγκη διερεύνησης των παραπάνω εννοιών προκειμένου να μελετήσω από κοντά γενικότερα ζητήματα, όπως τη χροιά της σατιρικής φωνής κάποιων συγγραφέων, τη διαφοροποίηση της λειτουργίας της σάτιρας αλλά και του ρόλου της λογοτεχνίας με το πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα κ.ο.κ.

Προς αυτήν την κατεύθυνση οδηγήθηκα συστηματικά κατά την παραμονή μου στο Cambridge (1991) και μετά, όταν ήρθα σε επαφή με ποικίλη βιβλιογραφία σχετική μ’ αυτές τις έννοιες που αποτελούν κλειδί για την ανάγνωση ενός μεγάλου μέρους της λογοτεχνίας.

Η σύγχυση που επικρατεί γύρω από την ταυτότητα και τη λειτουργία των παραπάνω εννοιών, που συνιστούν πλέον καίριους όρους της λογοτεχνικής

κριτικής, με ώθησε να διακριβώσω το εύρος της ορολογίας και τις εννοιολογικές συγκλίσεις και αποκλίσεις αυτών των όρων. Από την άλλη μεριά, η έλλειψη ελληνικής βιβλιογραφίας για το θέμα, το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για τους σχετικούς όρους και η συχνότητα με την οποία γνωστοί και άγνωστοί μου φοιτητές και συνάδελφοι χρησιμοποιούσαν στις εργασίες τους τη δακτυλόγραφη διατριβή μου ή μου ζητούσαν βιβλιογραφία για το θέμα, με οδήγησαν στην απόφαση να μην εκδώσω τη διατριβή μου ως είχε, έστω κι αν δεν άλλαξε το όραμα που εξαρχής την διείπε, αλλά ένα θεωρητικό βιβλίο για την ποιητική της ανατροπής. Έτσι, εκκινώντας από το πρώτο μέρος της διατριβής μου το οποίο διευρύνθηκε, συμπληρώθηκε και ενημερώθηκε βιβλιογραφικά, προσπάθησα να συνδέσω τη θεωρία με τη νεοελληνική λογοτεχνία, αντλώντας παραδείγματα από τη δεύτερη και ελέγχοντας την αντοχή της πρώτης.

Σκοπός της παρούσας μελέτης δεν είναι να ενημερώσει μόνον βιβλιογραφικά τον αναγνώστη, αλλά να ρίξει φως σε ένα σκοτεινό χώρο της νεοελληνικής κριτικής, ξεκαθαρίζοντας έννοιες που συνήθως ασφυκτιούν μέσα στις προσχώσεις μιας κακοχωνεμένης ή στρεβλής ορολογίας. Η τεράστια διεθνής βιβλιογραφία που προέκυψε κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980 εμπλουτίστηκε κατά την τελευταία δεκαετία με επιμέρους μελέτες για θέματα που ήδη είχαν απασχολήσει τους μελετητές, οι οποίες δεν επέφεραν ωστόσο κάποια σημαντική αλλαγή στον χώρο της μελέτης της ρητορικής των λογοτεχνικών κειμένων. Αντιθέτως, η οπτική γωνία των μελετητών μετατοπίστηκε από τη ρητορική των όρων, που κυρίως θα μας απασχολήσει εδώ, στη φιλοσοφική τους διάσταση, όπως θα δούμε, γεγονός που δεν διευκόλυνε περισσότερο, πιστεύω, την προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων, αλλά δημιούργησε έναν γοητευτικό –ενίοτε ναρκισσευόμενο– φιλοσοφικό στοχασμό.

Με την επίγνωση ότι η σύγχυση που διεθνώς επικρατεί στον χώρο της κριτικής, όσον αφορά την ποιητική της ανατροπής, είναι συγγνωστή λόγω της πρωτεύουσας φύσης των όρων και της δυναμικής τους διάστασης, δηλαδή της συνεχιζόμενης εξέλιξής τους μέσα στις ιστορίες των λογοτεχνιών, και παρά το γεγονός ότι η απόπειρα να αποσαφηνίσει κανείς επαρκώς την ορολογία καθίσταται από ένα σημείο και πέρα μάταια, εξακολουθώ να ελπίζω ότι το παρόν βιβλίο μπορεί να φανεί χρήσιμο σε όσους ενδιαφέρονται για το θέμα, ως αφετηρία για νέα προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων.

Πριν περατώσω τον σύντομο αυτόν πρόλογο θέλω να ευχαριστήσω φίλους και συναδέλφους των οποίων η συμβολή υπήρξε καθοριστική σε διάφορα στάδια αυτού του βιβλίου. Ευχαριστώ θερμά τον Παν. Μουλλά που με

ενθάρρυνε να εκδώσω αυτό το βιβλίο, τον Χ. Α. Καραόγλου για τη συμπαράστασή του και την Άννα Κατσιγιάννη για τη φροντίδα της. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Γιώργο Κεχαγιόγλου για την ακούραστη βοήθεια που μου προσέφερε απ' τη στιγμή που άρχισα να ασχολούμαι με το θέμα, και στον Χρήστο Παπάζογλου για την προσεκτική του ανάγνωση και τις καίριες υποδείξεις του. Ευχαριστώ, επίσης, πολύ τον εκδότη Γιάννη Δουβίτσα που για πάνω από δέκα χρόνια με τιμά με την εμπιστοσύνη και τη φιλία του.

Αθήνα  
Αύγουστος 2001

*Wilson Mizner reached a conclusion which many scholars, including authors of books on satire, share: «If you steal from one author, it's plagiarism. If you steal from many, it's research».*

LEONARD FEINBERG,  
*Introduction to Satire*, Iowa,  
The Iowa University Press, 1967, σ. 152.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην προσπάθειά του να ορίσει κανείς τους όρους που συνιστούν μια ποιητική της υπονόμευσης και της ανατροπής, δηλαδή τη σάτιρα, την ειρωνεία, την παρωδία, το χιούμορ και άλλους συγγενικούς, είτε ευρύτερους είτε μερικότερους (λ.χ. μπουρλέσκο, μεταμφίεση, καρικατούρα, γκροτέσκο κ.ά.), δίχως, αναπόφευκτα, να αγνοήσει την ιστορική εξέλιξη της ορολογίας, έρχεται αντιμέτωπος με μια χαώδη βιβλιογραφία, και ένα μεγάλο φάσμα ορισμών. Τις περισσότερες φορές οι μελετητές έχουν διαφορετική οπτική γωνία, με αποτέλεσμα να καταλήγουν είτε σε ορισμούς τελείως ασύμβατους μεταξύ τους, είτε σε κοινούς τύπους ελάχιστα διαφωτιστικούς. Προκειμένου όμως να προσεγγίσει κανείς τα λογοτεχνικά κείμενα είναι απαραίτητο να διακρίνει μεταξύ τους όρους που, αν και είναι αυτόνομοι και ετεροειδείς, εν μέρει αλληλοεπικαλύπτονται και συχνά συνυπάρχουν. Και φυσικά είναι αυτονόητο ότι η απόπειρα προσδιορισμού όρων της κριτικής διαπλέκεται, ως ένα βαθμό, με την ιστορία τους.

Πριν προχωρήσει κανείς σε ουσιαστικότερες παρατηρήσεις για μια συγκεκριμένη λογοτεχνία, μια γενιά ή έναν συγγραφέα, πρέπει να αποσαφηνίσει το περιεχόμενο των εννοιών, τα όρια και τις διαστάσεις των όρων, τη λειτουργία τους μέσα στα κείμενα καθώς και τις όποιες ηθικές διαπλοκές τους· και αν δεν καταφέρει να αποσαφηνίσει όλα αυτά, οφείλει τουλάχιστον να δηλώσει με ποιον «συμβατικό» (δηλαδή προσυμφωνημένο) τρόπο χρησιμοποιεί ο ίδιος τους όρους.

Στο επίπεδο της λογοτεχνικής κριτικής, οι τρόποι ανίχνευσης αυτών των όρων κινδυνεύουν να είναι σχεδόν όσοι και οι μελετητές τους. Η ασάφεια και η ρευστότητα αυτή και νόμιμη είναι και αναπόφευκτη, αν συνοπτολογίσει κανείς πως, ανεξάρτητα από την ηλικία της ιστορίας των όρων, πρόκειται για έννοιες τόσο παλιές όσο και ο πολιτισμός. Επιπλέον, οι έννοιες αυτές είναι απολύτως εξαρτημένες από την προσωπικότητα του συγγραφέα. Εξάλλου, όσον αφορά την ηθική και την ουσία τους, υπήρξαν εποχές κατά τις οποίες οι παραπάνω έννοιες αποτέλεσαν πόλο έλξης για την κριτική και τη λογοτεχνία ή απασχόλησαν τη φιλοσοφία ή έγιναν στάση ζωής και, πιο συγκεκριμένα, τρόπος συμφιλίωσης με έναν κόσμο εχθρικό προς τον άνθρωπο ή ακόμη απόπειρα επανατοποθέτησης των λογοτεχνών απέναντι στη λογοτεχνική παράδοση.

Ένα καλό παράδειγμα του αριθμού και της ποικιλίας των ορισμών μέσω των οποίων έχουν αποδοθεί οι παραπάνω όροι είναι, όπως θα δούμε στο σχετικό κεφάλαιο, η προσπάθεια της Margaret A. Rose να συνοψίσει τους ορισμούς της παρωδίας διακρίνοντας επτά διαφορετικά κριτήρια, στα οποία βασίστηκαν κατά καιρούς οι απόπειρες ορισμού της. Επίσης, ένα άλλο παράδειγμα ενδεικτικό για τη σύγχυση των εννοιών από την κριτική, ακόμη και (ή ιδίως και) στα πρόσφατα χρόνια, είναι το γεγονός ότι κάποιοι μελετητές κατατάσσουν την παρωδία στη σάτιρα,<sup>1</sup> άλλοι θεωρούν πως η σάτιρα είναι μια ιδιαίτερη διάσταση του κειμένου που παρωδείται,<sup>2</sup> μερικοί ορίζουν την παρωδία ως μια τεχνική υφολογικά σηματοδοτημένης ειρωνείας (*stylistically signaled irony*)<sup>3</sup> κι ορισμένοι υποστηρίζουν πως η ειρωνεία είναι τεχνική της παρωδίας. Εξάλλου, πενήντα χρόνια πριν, η παρωδία μαζί με το ψευδοηρωικό είδος (ή τρόπο) θεωρούνταν μέλη της οικογένειας του υψηλού μπουρλέσκου.<sup>4</sup> Η δυσκολία ορισμού και άρα ταξινόμησης των όρων φαίνεται ακόμη από την αμηχανία κάποιων έμπειρων και σημαντικών μελετητών που επιχειρούν να συστηματοποιήσουν τη μελέτη των όρων μέσα από την οπτική της θεωρίας της λογοτεχνίας. Π.χ., η Rose άλλοτε θεωρεί την παρωδία εργαλείο της σάτιρας και άλλοτε την διαχωρίζει από αυτήν, όπως θα διαπιστώσουμε στο κεφάλαιο για την παρωδία.<sup>5</sup> Επίσης, όπως θα δούμε, ο Gerard Genette γίνεται διστακτικός, όταν προσπαθεί να διαχωρίσει την παρωδία από όρους με τους οποίους συχνά συγχέεται, δημιουργώντας μια τυπολογία των υπερκειμενικών πρακτικών με βάση τη διάκριση των εννοιών *μεταμόρφωση* και *μίμηση*.<sup>6</sup> Θα μπορούσε κανείς να επικαλεστεί πλήθος παραδείγματα για να δείξει πόσο ολισθηρός είναι ο χώρος της θεωρητικής προσέγγισης των εννοιών.

Προκειμένου, λοιπόν, να προσδιορίσω τη φύση των παραπάνω εργαλείων, αλλά και να συνοψίσω με εύληπτο και σαφή τρόπο τα δεδομένα της θεωρίας, στηρίχθηκα σε ποικίλη βιβλιογραφία. Ύστερα από ενασχόληση

1. Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*. Princeton, Princeton University Press, 1962, σ. 163-176.

2. Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*. Hiersemann, 1963, σ. 13. David Kiremidjian, *A Study of Modern Parody*. New York-London, Garland, 1985, σ. 6.

3. D. C. Muecke, *The Compass of Irony*. London-New York, Methuen, 1980 (α' έκδ.: 1969), σ. 78.

4. David Worcester, *The Art of Satire*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1940, σ. 125.

5. Margaret Rose, *Parody/Metafiction*. London, Groom Helm, 1979, σ. 34-35.

6. Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, σ. 37.

ση περίπου μιας δεκαετίας με τους παραπάνω όρους, κατά κάποιον «ειρωνικό» τρόπο, κατέληξα πως ίσως είναι ουτοπικό να προσπαθεί να εγλωβίσει κανείς μέσα σε έναν ορισμό όρους που στεγάζουν διάφορες έννοιες και οι οποίοι διαρκώς εξελίσσονται και μεταμορφώνονται. Όπως επισημαίνει ο Robert C. Elliott «ο πραγματικός ορισμός όρων όπως *σάτιρα*, *τραγωδία*, *μυθιστόρημα*, είναι αδύνατος. Αυτοί οι όροι, κατά τον θεωρητικό Morris Weitz, είναι ό,τι οι φιλόσοφοι αποκαλούν “ανοιχτές έννοιες” (“open concepts”) (Morris Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV [Σεπτέμβριος 1956] 27-35), που σημαίνει έννοιες οι οποίες δεν έχουν εκείνα τα ευάριθμα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά βάσει των οποίων κανείς μπορεί να τις ορίσει».<sup>1</sup> Η, σύμφωνα με τον Elliott, όταν έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, αυτό είναι τόσο γενικό, ώστε η χρησιμότητά του να ακυρώνεται: π.χ. κάθε σάτιρα είναι επιθετική. Η ποικίλη χρήση της σάτιρας ως τόνου ή ποιότητας λόγου έχει οδηγήσει σε διαφορετικούς ορισμούς που φαίνεται ότι καταδεικνύουν την αδυναμία ορισμού ενός κοινόχρηστου και μεταλλασσόμενου όρου. Εξάλλου, ο παραλληλισμός, εκ μέρους του μελετητή, της κατάλληλης διαδικασίας για έναν επαρκή ορισμό του όρου *σάτιρα* με αυτήν που ακολουθεί ο Ludwig Wittgenstein στο βιβλίο του *Philosophical Investigations*, προκειμένου να ορίσει την έννοια *παιχνίδι*, εξοβελίζοντας ουσιαστικά την παραδοσιακή μέθοδο της ανίχνευσης ομοιοτήτων, είναι ενδεικτική της πολυπλοκότητας του θέματος.<sup>2</sup>

Σκοπός μου δεν είναι να επιλέξω και να παρουσιάσω μια συγκεκριμένη θεωρία γύρω από τους παραπάνω όρους, διότι αυτό θεωρώ ότι δεν θα έδειχνε την πολυπλοκότητα του φαινομένου. Η μέθοδος παρουσίασης των όρων που μας απασχολούν αντιστοιχεί, τηρουμένων των αναλογιών, στην ανοιχτή προσέγγιση της αναγνωστικής/ερμηνευτικής διαδικασίας από τον Wayne Booth: «αν αφήσουμε το ίδιο το έργο να παραγάγει τους κανόνες του, μπορούμε να είμαστε ανοιχτοί στις δυνατότητες όλων των μεθόδων, δίχως βέβαια να υποκύψουμε σε πλήρη σχετικισμό».<sup>3</sup> Σκοπός μου είναι, μέσα από αυτές τις αντικρουόμενες και κάποτε ασύμβατες θεωρίες που έχουν

1. Robert C. Elliott, «The Definition of Satire: A Note on Method», στον τόμο B. Fabian (επιμ.), *Satura: Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. New York-Hildesheim, Georg Olms, 1975, σ. 70.

2. Elliott, ό.π., σ. 70.

3. Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1974, σ. 276. (Παρατίθεται από τον Peter Petro, *Modern Satire: Four Studies*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, σ. 9.)

αναπτυχθεί τις τελευταίες δεκαετίες, να παρουσιάσω μια κατά το δυνατόν ευκρινή εικόνα των όρων που συνιστούν μια ποιητική της ανατροπής, εφαρμόζοντας τη θεωρία που επιλέγω σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και να θίξω προβλήματα που συνδέονται με τους όρους που μας ενδιαφέρουν και καθορίζουν την αναγνωστική εμπειρία.<sup>1</sup>

Ειδικότερα, η προσπάθειά μου επικεντρώνεται: α) στην εξέταση των βασικών προβληματισμών που θέτει η λογοτεχνική κριτική γύρω από τη φύση των παραπάνω εννοιών· β) στον προσδιορισμό της ιδιαίτερης ταυτότητας των όρων μέσω των θεωριών που έχουν διατυπωθεί· γ) στον εντοπισμό εκείνων των στοιχείων που με το πέρασμα στον 20ό αιώνα τις διαφοροποιούν ως εργαλεία της κριτικής· δ) στη διερεύνηση του ήθους και των ορίων τους. Σκοπός μου δεν είναι να παρουσιάσω εξαντλητικά όλες τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν γύρω από τους όρους της ποιητικής της ανατροπής, παρά μόνο στο βαθμό που φωτίζουν βασικά χαρακτηριστικά των εννοιών αυτών. Η φιλοσοφική διάσταση των όρων δεν θα με απασχολήσει, παρά μόνον στα σημεία όπου εμπλέκεται στις αρμοδιότητες της κριτικής. Επιπλέον, καθώς εκ των πραγμάτων είναι ανάγκη να καλύψω ένα ευρύτατο φάσμα εννοιών, δεν είναι δυνατόν να διερευνήσω σε βάθος επιμέρους ζητήματα. Όπου στάθηκε δυνατό, διατυπώνω κάποιες απορίες που γεννήθηκαν κατά τη διάρκεια της θεωρητικής προσέγγισης των παραπάνω όρων.

Η θεωρητική ενασχόληση με την ποιητική της σάτιρας είναι καρπός των τελευταίων δεκαετιών. Μέχρι τον 20ό αιώνα συνήθως οι μελετητές συνέχισαν τη σάτιρα με την κωμωδία. Ένα καθοριστικό βιβλίο για την εξέλιξη της θεωρίας της σάτιρας υπήρξε, παραδόξως, μια μελέτη που την αφορά έμμεσα. Η ανάλυση της φύσης του γέλιου από τον γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson (1859-1941) στο κλασικό πια βιβλίο του: *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900)<sup>2</sup> σημάδεψε στο τέλος του 19ου αιώνα τις θεωρίες του κωμικού· από τη δεκαετία του 1920, η σατιρική πλευρά της κωμωδίας, που τον 19ο αιώνα είχε υποτιμηθεί, αυτονομήθηκε, και η σάτιρα αποτέλεσε ιδιαίτερη λογοτεχνική κατηγορία. Ο χώρος της σάτιρας αποτελεί έδαφος γόνιμο για

1. Με τον όρο ποιητική της ανατροπής αναφέρομαι σε μια αφηγηματική διαδικασία που συχνά έχει ως πρώτο στάδιο την υπονόμηση και ως δεύτερο, ενδεχομένως, τη μερική ή ολική ανατροπή του περιεχομένου ή της δομής.

2. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Félix Alcan, 1917. Ελληνική μετάφραση: Henri Bergson, *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*. Μτφρ.: Βασίλης Τομανάς, Εξάντας, 1998. Το βιβλίο μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά από τον Νίκο Καζαντζάκη στα 1914.

συγκρούσεις και αντιθέσεις. Τις τελευταίες δεκαετίες η σάτιρα γνώρισε μεγάλη έξαρση τόσο στο επίπεδο της λογοτεχνικής πράξης όσο και στο επίπεδο της θεωρίας. Οι απόψεις των μελετητών, αντικρούμενες και πολλές φορές αντιφατικές σε ό,τι αφορά τη φύση του όρου, συναντώνται ωστόσο σε καθοριστικά σημεία: α) η σάτιρα προϋποθέτει δύο στοιχεία: κριτική και χιούμορ· β) το κατ' εξοχήν εργαλείο της σάτιρας του 20ού αιώνα είναι η ειρωνεία, γι' αυτό επιμέρους στοιχεία τους (της σάτιρας και της ειρωνείας) συγγέονται, σ' ό,τι αφορά τις νόρμες που καθορίζουν τη μεταξύ τους σχέση.

Προκειμένου να προσδιοριστούν με επαρκή τρόπο η ταυτότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του όρου σάτιρα θεώρησα απαραίτητη τη συνδρομή διαφορετικών απόψεων: της θεωρίας του Northrop Frye, που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της σάτιρας, αλλά και των απόψεων του E. W. Rosenheim, οπαδού της ιστορικής προσέγγισης. Κάθε φορά, η προσπάθειά μου ήταν να αντλήσω στοιχεία για τα επιμέρους ερωτήματα που τίθενται στην παρούσα εργασία από μελέτες που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στα συγκεκριμένα ζητούμενα. Έτσι, για την ιστορική επισκόπηση της θεωρίας της σάτιρας επέλεξα στοιχεία από τη χρήσιμη εισαγωγή του μελετητή της σάτιρας Ronald Paulson στη συναγωγή μελετών *Satire: Modern Essays in Criticism* (1971), και τη διαφωτιστική εισαγωγή του Peter Petro στο βιβλίο του *Modern Satire: Four Studies* (1982). Για την εξέταση της σχέσης της σάτιρας με τις νόρμες που την διέπουν χρησιμοποίησα κυρίως το αφιέρωμα του κατ' εξοχήν θεωρητικού για τη σάτιρα περιοδικού *Satire Newsletter*, όπου δημοσιεύονται πρακτικά σχετικού με το θέμα συνεδρίου, με συμμετοχή μελετητών από διάφορα ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια (1964). Για το κρίσιμο θέμα του προσώπου που χρησιμοποιεί ο σατιρικός συγγραφέας, αλλά και για την επάρκεια των ορισμών και της ορολογίας, άντλησα πληροφορίες από την περιεκτική συναγωγή μελετών *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire* (1975), η οποία βασίζεται κυρίως στα πρακτικά ενός συνεδρίου που διοργάνωσε το παραπάνω περιοδικό με θέμα το πρόσωπο.

Οι διάφορες τεχνικές που επιστρατεύει η σάτιρα αποτελούν την πιο σημαντική, πιστεύω, συμβολή του βιβλίου του Leonard Feinberg, *Introduction to Satire* (1967), παρά το γεγονός ότι λόγω της φύσης του όρου, ο κατάλογος τεχνικών, που προτείνει ο μελετητής, μπορεί να διευρυνθεί ανάλογα με τα έργα που μελετά κανείς. Για να δώσω και μια άλλη όψη του θέματος των χαρακτηριστικών που καθορίζουν τη μορφή της σάτιρας στηρίχθηκα στις θεμελιώδεις μελέτες των Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (1962), Matthew Hodgart, *Satire* (1969) και Alvin Kernan, *The Plot of Satire* (1965). Τέλος,

για επιμέρους σχέσεις με όρους πολύ στενά δεμένους με τη σάτιρα, όπως το γκροτέσκο και η καρικατούρα, συμβουλευτήκα εκτός των παραπάνω μελετών και γενικά βοηθήματα, αλλά και ειδικότερη βιβλιογραφία, προσπαθώντας όμως να διατηρήσω μια ισορροπία με τους λοιπούς όρους που αποτελούν το επίκεντρο της μελέτης μου. Παράλληλα, θεώρησα απαραίτητο να θέσω ζητήματα που ακόμη παραμένουν ανοιχτά για την κριτική και τη θεωρία.

Στο διεθνή χώρο η βιβλιογραφία για την ειρωνεία συνεχώς διογκώνεται. Η «θεωρητικολογική ακράτεια» —κατά την εύστοχη παρατήρηση του Νάσου Βαγενά— και η αντιφατικότητα των απόψεων δημιουργούν δυσκολίες στο μελετητή του φαινομένου. Η θεωρητική διεύρυνση του όρου, ωστόσο, δεν ακυρώνει τη χρησιμότητα της παραδοσιακής προσέγγισης. Από τις κλασικές πια θεωρίες, η προσέγγιση της ειρωνείας από τον D.C. Muecke, συνιστά ένα αποτελεσματικό εργαλείο για τη μελέτη της λογοτεχνίας, παρά τις επιφυλάξεις της σύγχρονης κριτικής. Γι' αυτό το λόγο στο παρόν βιβλίο προκρίνω την τυπολογία των τεχνικών που προτείνει ο Muecke και την εφαρμόζω σε κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας. Συγχρόνως, παρουσιάζω τις απόψεις του για επιμέρους θέματα, παράλληλα με τις απόψεις άλλων θεωρητικών. Στο βασικό για την έννοια της ειρωνείας βιβλίο του *The Compass of Irony* (1969), ο Muecke αποπειράται μια σύνθεση ποικίλων προσεγγίσεων της έννοιας και του φαινομένου της ειρωνείας. Στο πρώτο μέρος επιχειρεί ορισμό της έννοιας, σκιαγράφηση του θεωρητικού προβληματισμού από τις αρχές μέχρι και τον αιώνα μας, ανάλυση των κυριότερων χαρακτηριστικών της, ταξινόμηση των μορφών, των βαθμών και των τρόπων της. Στο δεύτερο μέρος, διαχωρίζει τη συγκεκριμένη από τη γενική ειρωνεία, εξετάζει κυρίως τη ρομαντική ειρωνεία, διότι έπαιξε σπουδαίο ρόλο στη μετεξέλιξη και τη διεύρυνση του όρου, και, τέλος, μελετά τη σχέση του είρωνα με το αντικείμενό του και την ηθική της ειρωνείας. Από την παραπάνω μελέτη, εδώ μας ενδιαφέρει το πρώτο μέρος, και κυρίως οι τεχνικές της ειρωνείας.<sup>1</sup>

Μια βασική αρετή του βιβλίου αυτού είναι ότι, δίχως να αποτελεί μια ιστορική προσέγγιση του όρου, εξετάζει τις μεταλλάξεις του σε παραλληλία με την ανάπτυξη του ευρωπαϊκού πνεύματος. Παρά το γεγονός ότι είναι αδύνατον να δημιουργήσει κανείς μια πλήρη τυπολογία των τεχνικών της ειρωνείας, η ταξινόμηση που προτείνει ο Muecke φαίνεται να καλύπτει τις

1. Κάποια στοιχεία της θεωρίας του Muecke μπορεί να βρει ο αναγνώστης στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου του *Ειρωνεία*, μτφρ. Κώστας Πύρζας, Αθήνα, Ερμής, 1974. Το σχετικό κεφάλαιο του βιβλίου μου προσπάθησα να μην αλληλοεπικαλυφθεί με το παραπάνω βιβλίο.

ανάγκες της κριτικής, αφού αποτελεί ένα στέρεο σημείο εκκίνησης για τη μελέτη της λογοτεχνικής πράξης, το οποίο ο κάθε μελετητής μπορεί να ανανεώνει και να προσαρμόζει στις ανάγκες του. Άλλωστε, η κριτική φαίνεται να αποδέχεται ομόφωνα τη χρησιμότητα αυτού του καταλόγου, παρά το γεγονός ότι κάποτε καταδικάζει τη βάση στην οποία στηρίζεται ο συγγραφέας. Π.χ., ο Alan Wilde επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη σύγχρονη φιλοσοφική διάσταση του όρου και θεωρώντας την ειρωνεία μια μορφή συνείδησης, διαφωνεί με την απόπειρα του Muecke να ορίσει την ειρωνεία ως αντίθεση είναι και φαίνεσθαι, διότι κατά τη γνώμη του αυτή η διάκριση προϋποθέτει διαίρεση ανάμεσα στη συνείδηση και στον κόσμο του οποίου αυτή αποτελεί μέρος. Εν τούτοις, δέχεται τη χρησιμότητα της προσέγγισης του μελετητή, διατηρώντας τις επιφυλάξεις του για όλες τις προσεγγίσεις του φαινομένου της ειρωνείας, που στηρίζονται στη ρητορική.<sup>1</sup> Παρόμοιες επιφυλάξεις διατυπώνει και η Candace Lang θεωρώντας τελείως αναχρονιστικές τις απόψεις για την ειρωνεία, που στηρίζονται στη διάκριση διατύπωση vs νόημα και αντιμετωπίζουν την ειρωνεία ως ρητορικό σχήμα.<sup>2</sup>

Οι ίδιες επιφυλάξεις διατυπώνονται κατά την τελευταία δεκαετία και για τις θεωρίες άλλων σημαντικών μελετητών του φαινομένου που μας ενδιαφέρει, των οποίων τη συνδρομή θεώρησα απολύτως απαραίτητη, π.χ. του Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony* (1974) και του Norman Knox, *The Word Irony and its Context (1500-1755)* (1961). Η τάση κατά την τελευταία δεκαπενταετία να υποτιμηθούν ως αναχρονιστικές όλες οι παραπάνω («κλασικές») θεωρίες, που εκκινούν από τη ρητορική προκειμένου να μελετήσουν το φαινόμενο της ειρωνείας, βασίζεται στην οπτική της γαλλικής σχολής, η οποία αντιμετωπίζει την ειρωνεία ως φιλοσοφική στάση και συνδέεται άμεσα με τους σύγχρονους φιλοσοφικούς προβληματισμούς γύρω από το θέμα της γλώσσας. Οι γάλλοι θεωρητικοί των τελευταίων δεκαετιών (Barthes, Lyotard, Deleuze, De Man, Derrida κ.ά.) θεωρούν πως είναι αναχρονιστική η προσέγγιση του φαινομένου από τους «κλασικούς» μελετητές και πως δίχως τη συμπόρευση φιλοσοφίας και κριτικής είναι αδύνατη η κατανόησή του. Ας παρατηρηθεί, ωστόσο, εδώ ότι, παρά τη διαφορά ορολογίας και τον σαφώς διαφορετικό προσανατολισμό, τα σημεία συνάντησης των «κλασικών» και των «νεοτερικών» προσεγγίσεων παραμένουν ουσιαστικά: π.χ. η μεταμο-

1. Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1981, σ. 3.

2. Candace Lang, *Irony/Humor. Critical paradigms*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1990, σ. 37-69.

ντέρνα ή άλλη ειρωνεία του Paul De Man ή η μπαρόκ ειρωνεία του Roland Barthes δεν είναι, πιστεύω, παρά μια εκδοχή αυτού που η παλαιότερη κριτική ονομάζει *χιούμορ* και ισοδυναμεί με την αξιοποίηση της επιφάνειας των κειμένων, δηλαδή των σημαινόντων, πάνω στον άξονα της αντίθεσης.

Γι' αυτόν το λόγο, νομίζω, πως παρά το βαθύτερο προβληματισμό της και την αναμφισβήτητα ενδιαφέρουσα φιλοσοφική της διάσταση, η σύγχρονη κριτική έχει φτάσει σε αδιέξοδο, όσον αφορά την ανίχνευση των παραπάνω εννοιών στα κείμενα της λογοτεχνίας. Έτσι, η συνδρομή της «κλασικής» κριτικής, φαίνεται να παραμένει ασφαλέστερο εφελτήριο, προκειμένου να προσδιορίσει κανείς –δίχως να καταποντιστεί μέσα στη δίνη ενός γοητευτικού αλλά ελάχιστα διαφωτιστικού και ενίοτε συσκοτιστικού φιλοσοφικού στοχασμού– τους όρους που μας απασχολούν εδώ ως εργαλεία της λογοτεχνικής κριτικής. Από την άλλη μεριά, η ειρωνεία έχει αποτελέσει πόλο έλξης για τις νεότερες θεωρίες (feminism, postcolonialism κ.ά.) οι οποίες την εξετάζουν μέσα από τη δική τους περιορισμένη και περιοριστική οπτική.<sup>1</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη της канаδάς Linda Hutcheon η οποία ερευνά την ειρωνεία όσον αφορά την πολιτική της διάσταση.<sup>2</sup> Εκτός από επιμέρους χρήσιμες παρατηρήσεις της, ωστόσο, δεν θα ασχοληθούμε εδώ ιδιαίτερα με τη δική της θεώρηση, καθώς δεν αφορά αποκλειστικά τα λογοτεχνικά κείμενα. Κατ' αναλογία, η συνδρομή κλασικών πια φιλοσοφικών προσεγγίσεων της έννοιας της ειρωνείας, όπως π.χ. αυτή του Kierkegaard ή του Jankélévitch, υπήρξε πολύτιμη αλλά όχι καθοριστική για τη δική μου προσέγγιση. Εδώ σταματούν οι προθέσεις της παρούσας μελέτης, εφόσον αυτή δεν αποσκοπεί στη δημιουργία ενός βιβλιογραφικού πανοράματος για την ειρωνεία, αλλά στον προσδιορισμό του εύρους που αποκτά ο όρος μέσα από την οπτική παλαιότερων και πρόσφατων θεωριών, καθώς η ειρωνεία είναι έννοια που μεταμορφώνεται, που καταφέρει συνεχώς και σταθερά να διαφεύγει από τη σύνδεσή της με τη μια ή την άλλη σχολή και να παρουσιάζεται με νέους απρόβλεπτους τρόπους.

Η διαλεκτική μέθοδος υπήρξε ιδιαίτερα γόνιμη για τη διακρίβωση των όρων που μας απασχολούν καθώς αποκάλυψε «κενά» ή αδυναμίες κάποιων θεωρητικών προσεγγίσεων, που εξοβελίζονται όμως σχετικά εύκολα στο

1. Βλ. αντίστοιχα: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge 1999· P. Hallward, *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*. Manchester, Manchester University Press, 2001.

2. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. London, Routledge, 1995.

επίπεδο της εφαρμογής της λογοτεχνικής κριτικής. Π.χ., μια σημαντική αδυναμία της θεωρίας του Muecke είναι το γεγονός ότι, θεωρώντας την παρωδία ως μια μορφή υφολογικά σηματοδοτημένης απρόσωπης ειρωνείας, την εξισώνει με όρους όπως το *ψευδοηρωικό*, τη *μεταμφίεση*, το *μποουλέσκο κ.ά.*, και ουσιαστικά υποβαθμίζει έναν όρο που τα τελευταία χρόνια σημείωσε εντυπωσιακή εξέλιξη. Όπως όμως ελπίζω να φανεί, όταν κανείς ελέγξει τον θεωρητικό λόγο με την αναγωγή του στα λογοτεχνικά κείμενα, διαπιστώνει πως οι ασάφειες και τα σκοτεινά σημεία, είτε αποκαθίστανται τροποποιώντας τον είτε τον εγκλωβίζουν μέσα στην ψευδαισθητική αυτάρκεια του ακυρώνοντάς τον.

Όσον αφορά την παρωδία, η κριτική των πρόσφατων δεκαετιών έχει συνδέσει τον όρο με δύο άλλους σημαντικούς όρους: την *αυτοαναφορικότητα* και τη *διακειμενικότητα*. Για τις σχέσεις αυτών των εννοιών ιδιαίτερα χρήσιμες υπήρξαν τρεις κλασικές πια μελέτες: *Parody/Metafiction* (1979) της Margaret Rose και η πιο πρόσφατη έκδοσή της *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, *Palimpsestes* (1982) του Gerard Genette, και *A Theory of Parody* (1985) της Linda Hutcheon. Η πρώτη, ξεκινώντας ουσιαστικά από τον ρωσικό φαρμαλισμό, θεωρεί την παρωδία ως έναν τρόπο αυτοσυνειδησίας του κειμένου και «ασυνέχειας» της ιστορίας της λογοτεχνίας· η μελετήτρια συστηματοποιεί τα κυριότερα χαρακτηριστικά της έννοιας, κάνοντας σημαντικές διακρίσεις μεταξύ συναφών όρων δίχως, ωστόσο, να αποφεύγει τις αντιφάσεις. Ο Genette χρησιμοποιεί τον όρο *υπερκειμενικότητα* αντί του όρου παρωδία, τον οποίο θεωρεί εξαιρετικά φθαρμένο, και δημιουργεί μια τυπολογία των υπερκειμενικών πρακτικών με βάση τις έννοιες *μεταμόρφωση* και *μίμηση*. Θεωρεί την παρωδία ως *ελάχιστη κειμενική μεταμόρφωση* και κατορθώνει να άρει τη σύγχυση που συχνά επικρατεί μεταξύ των όρων παρωδία, *pastiche*, *μεταμφίεση* κτλ. Ωστόσο, μια αδυναμία της θεωρίας του είναι πως αποσιωπά τον ρόλο του αναγνώστη στην ανάγνωση της παρωδίας, αδυναμία που επισημαίνει η Hutcheon, η οποία αντιμετωπίζει την παρωδία ως μια μορφή κριτικής και «συνέχειας» της ιστορίας. Η κύρια συμβολή της δεν είναι μόνον ότι αποκαθιστά τις αντιφάσεις άλλων θεωρητικών, αλλά και ότι συνδιαλέγεται με τις βασικότερες θεωρίες για την παρωδία, ενώ συγχρόνως επεκτείνεται στην εξέταση της παρωδίας άλλων μορφών τέχνης.

Ένας όρος που διαπλέκεται σημαντικά με την ποιητική της ανατροπής είναι το *χιούμορ*, μια έννοια με μεγάλη ιστορία, που χρησιμοποιήθηκε σε διάφορες εποχές εναλλακτικά με άλλους συναφείς όρους (*σάτιρα*, *ευφρολόγημα*, *ειρωνεία*, *φάρσα* κτλ.). Η μόνη δυνατή συμφωνία των μελετητών



φαίνεται να είναι η αδυναμία ορισμού της έννοιας λόγω των ποικίλων εκφάνσεών της. Μια μελέτη σταθμός για τη θεωρία του όρου είναι το βιβλίο του Luigi Pirandello, *L'Umore* (1908). Ο συγγραφέας, ξεκινώντας από την έννοια της ρομαντικής ειρωνείας, αποβάλλει όσα στοιχεία είναι ξένα προς τη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία και υποστηρίζει ότι το χιούμορ είναι έννοια ευρύτερη απ' ό,τι την θεωρεί συνήθως η κριτική, εφόσον δεν προϋποθέτει απόσταση του δημιουργού από το έργο και επιτρέπει στον δημιουργό να διεισδύσει σε βαθύτερα επίπεδα της ύπαρξής του. Ο Pirandello αποσυνδέει το χιούμορ από το γέλιο, διότι κατά την αντίληψή του το χιούμορ δεν ανήκει στη σφαίρα του κωμικού. Το χιούμορ αποκαλύπτει στον άνθρωπο την πραγματικότητα μέσα από τη συνύπαρξη των αντιθέτων. Αν και η αντίληψη του ιταλού συγγραφέα για την ειρωνεία παρουσιάζεται πολύ περιορισμένη, εφόσον την εντοπίζει μόνο στο επίπεδο της γλώσσας, ωστόσο οι απόψεις του, όσον αφορά τη διαφορά του χιούμορ από την ειρωνεία, εξακολουθούν να παραμένουν εξαιρετικά γοητευτικές και χρήσιμες.

Επίσης, πολύ διαφωτιστικοί είναι οι διαχωρισμοί ανάμεσα στο χιούμορ και στο πνεύμα ή το ευφυολόγημα (*wit*), και άλλους συγγενικούς όρους, από μελετητές της σάτιρας (Ronald A. Knox, Fred Mayne, Northrop Frye, Arthur Melville Clark) ή οι απόπειρες αποσαφήνισμού όρων που έχουν αποτελέσει αντικείμενο εκτενών συζητήσεων: του υπερρεαλιστικού χιούμορ, του μαύρου χιούμορ και των διαβαθμίσεών του. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η συστηματική επισκόπηση των νεότερων θεωριών από την Candace Lang. Ουσιαστικά, η σύγχρονη κριτική βασίζεται στον διαχωρισμό της ειρωνείας εκ μέρους του Kierkegaard, σε δύο κατηγορίες έκφρασης, τη μία από τις οποίες ονομάζει *χιούμορ*. Η βασική διαφορά είναι πως ο ειρωνας εκφράζει κάποια σκέψη ή συναίσθημα έχοντας συνείδηση ότι η γλώσσα είναι ανεπαρκής, ενώ ο χιουμορίστας αξιοποιεί την πολυσημία της γλώσσας πιστεύοντας ότι είναι το σημαντικότερο εκφραστικό μέσο της σκέψης.

Οι αγγλοσάξονες και οι αμερικανοί υποστηρίζουν μια ερμηνευτική προσέγγιση προσανατολισμένη στον σκοπό του συγγραφέα και άρα προσλαμβάνουν και προσεγγίζουν το χιούμορ, όπως και την ειρωνεία, ως ρητορικό σχήμα. Αντίθετα, οι ευρωπαίοι της ηπειρωτικής Ευρώπης και, κυρίως, οι γάλλοι επικεντρώνονται στη φιλοσοφική διάσταση των παραπάνω όρων, συμπλέοντας, όπως είπαμε, με τους προβληματισμούς της σύγχρονης φιλοσοφίας για τη γλώσσα, την αυτογνωσία κτλ. Αναμφισβήτητα, η θεωρία των τελευταίων χρόνων κατέληξε σε ευφυή σχήματα και κάποτε σε ένα γοητευτικό λόγο: αλλά, κατά τη γνώμη μου, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα κατά πόσο αυτός ο ενίοτε ποιητικός στοχασμός χρησιμεύει στη λογοτεχνική κρι-

τική πράξη, ερώτημα που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας.

Όπως ελπίζω να έγινε αντιληπτό, ένας από τους βασικούς σκοπούς μου είναι η επισήμανση και ο ορισμός των σημείων τριβής και αλληλοεπικάλυψης των όρων που μας απασχολούν. Γι' αυτό τον λόγο θεωρήθηκε απαραίτητη η συνδρομή απόψεων με διαφορετική καταγωγή, όπως αυτές που αναφέρθηκαν και από τις οποίες αντλεί η παρούσα εργασία. Ωστόσο, η μελέτη των παραπάνω όρων που συνιστούν μια ποιητική της υπονόμησης και της ανατροπής, όπως ήδη επισημάνθηκε, είναι απαραίτητο να συμπορεύεται με τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων, αφού ερήμην της λογοτεχνικής πράξης, η θεωρία κινδυνεύει να μείνει ένα άδειο σχήμα, λόγος ναρκισσευόμενος και αδιέξοδος. Γι' αυτό κρίθηκε σκόπιμο οι θεωρητικές απόψεις που παρουσιάζονται εδώ να εφαρμοσθούν σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

I

ΣΑΤΙΡΑ

*Yes, I am proud; I must be proud to see  
Men not afraid of God, afraid of me:  
Safe from the Bar, the Pulpit, and the Throne,  
Yet touch'd and sham'd by Ridicule alone.  
O sacred Weapon! Left for Truth's defence,  
Sole Dread of Folly, Vice, and Insolence!  
To all but Heav'n-directed hands deny'd,  
The Muse may give thee, but the Gods must guide.  
Rev'rent I touch thee!*

Alexander Pope, *The Epilogue to the Satires*  
(1738), Dialogue II, 208-26.

## A. Ορισμοί και χαρακτηριστικά

Αρκεί μια επίσκεψη στο λήμμα *σάτιρα*, σε έγκυρα λεξικά λογοτεχνικών όρων, για να διαπιστώσει κανείς πρόχειρα αυτό που επιβεβαιώνει η συστηματική ενασχόληση με την κριτική και τη θεωρία του φαινομένου της σάτιρας: η ασυμβατότητα των ορισμών αντικατοπτρίζει τη μεγάλη ποικιλομορφία της προσέγγισης του όρου από τους θεωρητικούς και τις διαφωνίες της κριτικής. Οι μόνες σταθερές πληροφορίες που επανέρχονται από ορισμό σε ορισμό αφορούν τα είδη της σάτιρας που αναπτύχθηκαν κατά την αρχαιότητα και τα κλασικά σατιρικά έργα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Αρκεί η σύγκριση της περιγραφής της έννοιας *σάτιρα* σε δύο μόνο λεξικά για να εννοήσει κανείς ότι η διαφορετική οπτική των μελετητών προκύπτει εν μέρει από τη διαφορά κριτηρίων με βάση τα οποία γίνεται η προσέγγιση του όρου (ιστορική, ειδολογική, αφηγηματολογική κ.ο.κ.), γεγονός που ισχύει γενικότερα, όπως ήδη αναφέρθηκε, για τη θεωρητική προσέγγιση όχι μόνον της σάτιρας, αλλά και της ειρωνείας και των άλλων όρων που θα μας απασχολήσουν εδώ. Είναι ευνόητο ότι τα λεξικά λογοτεχνικών όρων συνιστούν απλώς μια αφετηρία, αφού συνοψίζουν κάποια σημαντικά ζητούμενα της θεωρίας και της κριτικής, τα οποία θα μας απασχολήσουν εκτενώς παρακάτω.

Ξεκινώντας από τη διασάφηση μιας συνηθισμένης παρεξήγησης που οφειλόταν στην παρετυμολόγηση της λέξης *σάτιρα* από τη λέξη *σάτυρος* (όθεν και η λαθεμένη ορθογραφία *σάτυρα*), παρεξήγηση που λύθηκε το 1605 από τον γάλλο ακαδημαϊκό Isaac Casaubon, ο J. A. Cuddon επισημαίνει ένα βασικό χαρακτηριστικό της σάτιρας: τον ηθικό της στόχο και τη διορθωτική της πρόθεση.<sup>1</sup> Από άλλη αφετηρία εκκινεί ο M. H. Abrams, κάνοντας μια ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα στη *σάτιρα* και στο *κωμικό*: η *σάτιρα* χρησιμοποιεί το γέλιο ως όπλο της εναντίον ενός στόχου εκτός του έργου, ενώ το *κωμικό* έχει το γέλιο ως αυτοσκοπό. Διακρίνοντας τη *σάτιρα* ανάλογα με την εκφορά της σε *επίσημη ή άμεση* (*formal or direct*) και σε *πλάγια* (*indirect*), ο Abrams επιμένει στον καθορισμό της ειδολογικής της ταυτότητας.<sup>2</sup> Ενδια-

1. J. A. Cuddon, *A dictionary of Literary Terms*. Penguin books, 1979, σ. 598-589.

2. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. Holt, Rinehart and Winston, 1981, σ. 167-169.

φέρουσα είναι επίσης μια παρατήρηση που επαναλαμβάνεται συχνά, ότι ο 20ός αιώνας δεν έχει να παρουσιάσει αξιόλογη σάτιρα, ενδεχομένως εξαιτίας των βίαιων αλλαγών που συντελέστηκαν και της συνακόλουθης έλλειψης σταθερών αξιών, ενώ συζητήσιμη είναι η παρατήρηση ότι ενδέχεται η μεγάλη ανάπτυξη του χιούμορ να εκτόπισε τη σάτιρα.<sup>1</sup>

Στα γαλλικά λεξικά η προσέγγιση του όρου είναι διαφορετική. Φαίνεται πως σε πείσμα της εποχής της παγκοσμιοποίησης και του διεθνισμού, η πρόσληψη της σατιρικής λογοτεχνίας, αλλά και της έννοιας της σάτιρας, καθώς και των άλλων όρων που περιλαμβάνονται στην *Ποιητική της Ανατροπής*, επηρεάζεται από την εθνικότητα του αναγνώστη και του μελετητή. Στο *Petit Robert* η σάτιρα ορίζεται με δύο τρόπους: ως ποιητικό είδος της λατινικής λογοτεχνίας και ως περιπαικτική κριτική. Ο Bernard Dupriez δεν αφιερώνει στο λεξικό του ολόκληρο λήμμα για την έννοια σάτιρα, αλλά την υπάγει στην *παρωδία* και στο *σαρκασμό*, χαρακτηρίζοντάς την «παρωδία με σαρκαστική πρόθεση», ενώ την αναγνωρίζει ως μια από τις ποιητικές μορφές της αρχαιότητας.<sup>2</sup> Οι Michèle Aquien και Georges Molinié θεωρούν ότι η σάτιρα είναι ένα λογοτεχνικό είδος και όχι μια ιδιαίτερη λογοτεχνική μορφή. Μπορεί να εμφανίζεται ως μίξη πρόζας και στίχων ή ως ένα γενικότερο πνεύμα. Υπήρξε διάχυτη σε ιστορίες και θρησκευτικά έργα του Μεσαίωνα, ενώ αποτυπώνεται με πιο ευθύ τρόπο σε διάφορα έργα από τον 16ο έως το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.<sup>3</sup> Ως πολιτισμικό γεγονός αντιμετωπίζει τη σάτιρα ο Roger Zuber, θεωρώντας ορθά ότι προϋποθέτει βαθιά γνώση των μηχανισμών του λόγου, γνώση που, κατά τη γνώμη του, σήμερα απουσιάζει, γι' αυτό και η σάτιρα, υπό την κλασική της τουλάχιστον μορφή, έχει εκλείψει.<sup>4</sup> Στις παραπάνω παρατηρήσεις είναι φανερό η άνεση με την οποία οριοθετείται η κλασική σάτιρα και η αμηχανία που χαρακτηρίζει τις απόπειρες προσδιορισμού της μοντέρνας σάτιρας.

Συνοψίζοντας την ιστορία της κριτικής αντιμετώπισης της σάτιρας ο Ronald Paulson παρατηρεί ότι πριν από τον 20ό αιώνα η σάτιρα οριζόταν σε μεγάλο βαθμό με βάση την ετυμολογία του όρου, την κοινωνική λειτου-

1. Βλ. ενδεικτικά Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. Longman, 1984, σ. 183.

2. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. 10/18, Union Générale d'Éditions, 1984, σ. 33, 352, 407.

3. Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. La poche. Le livre de poche. Librairie Générale Française, 1999, σ. 671.

4. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Encyclopaedia universalis: Albin Michel, 1997, 720.

γία της (γενική ή συγκεκριμένη γελοιοποίηση) και τα κίνητρα του συγγραφέα (καλοπροαίρετα ή κακοπροαίρετα).<sup>1</sup> Οι πιο επαρκείς θεωρητικοί ήταν οι ίδιοι οι συγγραφείς και η κριτική εστίαζε το ενδιαφέρον της σε ευρύτερους και φιλοσοφικότερους όρους όπως το κωμικό, ενώ η σατιρική πλευρά της κωμωδίας θεωρούνταν ασήμαντη. Η έρευνα της σάτιρας και η ενασχόληση με την ποιητική της είναι καρπός των τελευταίων δεκαετιών.

## 1. Η έννοια του κωμικού ως αφετηρία της κριτικής

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο 20ός αιώνας άνοιξε με το βιβλίο του Bergson για τη φύση του γέλιου, το οποίο, αν και δεν αφορούσε τη σάτιρα, αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξή της και άσκησε μεγάλη επίδραση στις μετέπειτα θεωρίες. Ο Bergson συνδέει τη φύση του γέλιου με τις κοινωνικές νόρμες, άποψη που άπτεται και της λειτουργίας της σάτιρας, όπως θα δούμε παρακάτω. Το βιβλίο του εξακολουθεί να είναι και σήμερα πολύ σημαντικό για τις θεωρίες του κωμικού και άλλων συναφών όρων. Ουσιαστικά, ο Bergson ξεκινά από τη θεώρηση του Αριστοτέλη και συγκλίνει ιδιαίτερα στην παρατήρησή του ότι η κωμωδία εμπεριέχει μια μορφή βασάνου δίχως πόνο, εφόσον διακωμωδεί ανθρώπους κατώτερους από εμάς. Όλες οι μετέπειτα απόπειρες ορισμού της κωμωδίας ξεκινούν ουσιαστικά από αυτήν την παρατήρηση ή την προϋποθέτουν. Για παράδειγμα, η άποψη του Bergson για το κωμικό ως «μηχανική επίφαση του ζώντος» απορρέει ουσιαστικά από την επίγνωση της αδυναμίας του ανθρώπου να συμπεριφερθεί φυσικά, ηθικά και κοινωνικά, όπως θα όφειλε. Η ύψιστη ηθική λειτουργία της κωμωδίας για τον Bergson, καθώς και για τον Freud, έγκειται στην έκθεση ή στην ανακάλυψη αρνητικών, ως κάποιου βαθμού, ανθρώπινων ιδιοτήτων. Αυτή η αντίληψη για το κωμικό βρίσκεται κοντά στο «ενδειγματικό κωμικό» του Charles Baudelaire, διατυπωμένη στο δοκίμιό του για το γέλιο ήδη από το 1855. Όμως, η πιο ενδιαφέρουσα συμβολή του γάλλου ποιητή στη θεωρία του κωμικού είναι η έννοια του *απόλυτου κωμικού*, την οποία διατυπώνει προχωρώντας στον ορισμό του κωμικού στις πλαστικές τέχνες. Το *απόλυτο κωμικό*, το οποίο σε άλλα σημεία της εργασίας του το ονομάζει *ειρωνεία*, δεν αναφέρεται στην ιδέα της ανωτερότητας του ανθρώπου απέναντι στον άνθρωπο, αλλά απέναντι στη φύση. Ο αίλιγγος της υπερβολής», που χαρακτηρίζει το γέλιο του *απόλυτου κωμικού* δεν αφορά, ως αντίδραση, την

1. Βλ. Ronald Paulson (επιμ.), *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971, σ. ix.

κοινωνική σάτιρα μόνον αλλά κυρίως φανταστικά δημιουργήματα που προκαλούν μια ξαφνική ανατροπή στη φύση των πραγμάτων, όπου αυτός που γελά βρίσκεται αντιμέτωπος όχι με ένα έργο υψηλής αισθητικής –όπως θα περίμενε– αλλά με μια βίαιη ανατροπή των προσδοκιών του.<sup>1</sup>

## 2. Προς ένα συγκροτημένο κριτικό λόγο

Ένα σημαντικό βήμα προς την κατεύθυνση της εκτίμησης της σάτιρας έγινε με το δοκίμιο του Ronald A. Knox, «On Humour and Satire» (1927). Παρά τη συντηρητική, τις περισσότερες φορές, θεώρησή του, ο μελετητής κάνει μερικές πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις σχετικά με τη σάτιρα και τη σχέση της με το χιούμορ.<sup>2</sup>

Η πρώτη εκτενής πραγματεία για τη σάτιρα εκδόθηκε το 1940: *The Art of Satire* του David Worcester. Η συμβολή του στην εξέλιξη της θεωρίας γύρω από τη σάτιρα είναι σημαντική, καθώς ο μελετητής αποπειράται να ορίσει όρους που έχουν στενή σχέση με τη σάτιρα (π.χ. τη *λοιδορία*), ενώ διαχωρίζει τη *σάτιρα* από την *κωμωδία* με κριτήριο το αποτέλεσμα. Και παρά το γεγονός ότι θεωρεί τη *λεκτική ειρωνεία*, το *μπουρλέσκο*, την *παρωδία*, το *ψευδοηρωικό* και την *παρενδυσία* τύπους της σάτιρας, υποβιβάζοντας έτσι την ειρωνεία, αφού, επιπλέον, αναγνωρίζει μόνο την *ειρωνεία των καταστάσεων* και τη *δραματική ειρωνεία*, έδωσε, παραδόξως, ώθηση και στη μελέτη της ειρωνείας με τις διακρίσεις που επιχειρεί.<sup>3</sup>

Η στενή εξάρτηση της σάτιρας από τη ρητορική είναι ένα από τα στοιχεία όπου επικεντρώθηκε το ενδιαφέρον της θεωρίας τον 20ό αιώνα. Ξεκινώντας από αυτή την εξάρτηση, επισημαίνει ο Paulson, η Νέα Κριτική εφάρμοσε γόνιμα τις τεχνικές της στη σάτιρα. Θεωρώντας την οργανική ενότητα αξιολογικό κριτήριο για την ποίηση, η Νέα Κριτική έστρεψε κατά τη δεκαετία του 1940-1950 προς καινούργια κατεύθυνση τη θεωρία γύρω από τη σάτιρα: το πρώτο άμεσο αποτέλεσμα ήταν ότι η σάτιρα διαχωρίστηκε από το σατιρικό.<sup>4</sup>

Αλλά η ανάπτυξη της θεωρίας γύρω από τη σάτιρα, παρατηρεί ο μελετητής, πήρε μεγάλη ώθηση κυρίως χάρη στην ανάπτυξη της ανθρωπολογίας

1. Charles Baudelaire, *Περί της Ουσίας του Γέλιου και Γενικά Περί του Κωμικού στις Πλαστικές Τέχνες*. Μετάφραση-Σχόλια-Επίμετρο: Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, Άγρα, 2000.

2. Paulson, ό.π., σ. 52-65.

3. David Worcester, «The Art of Satire», στον τόμο *Satura...*, ό.π., σ. 115-134.

4. Paulson, ό.π., σ. xii.

και της κλασικής φιλολογίας. Κατά την ανθρωπολογία, η σάτιρα θεωρήθηκε ότι έχει μαγικές δυνάμεις, εφόσον εξορκίζει το παλιό και το ψευδές και κατάγεται από τον πρωτόγονο αφορισμό. «Η καθαυτή δομή της σάτιρας» επισημαίνει ο Paulson, «φαίνεται ευκρινέστερα στην πρωτόγονη μορφή της, τον αφορισμό, που εμπεριέχεται στην τελετουργία της γονιμότητας: προφανώς εδώ βρίσκεται και η απαρχή της ιδέας ότι η σάτιρα είναι ένας τόνος ανεξάρτητος από τη μορφή [βλ. παρακάτω, σ. 50-54]. Ο χρησιμοδότης που ενθάρρυνε τη γονιμότητα συνοδευόταν από τον σατιριστή, ο οποίος εξόρκιζε τα στοιχεία που θα μπορούσαν να εμποδίσουν τη γονιμότητα. Ο αφορισμός έφερε σε αντίθεση τις δυνάμεις της στειρότητας με δημιουργικές και γόνιμες εικόνες όπως ο ήλιος, η βροχή, τα ανδρικά και τα γυναικεία γεννητικά όργανα. Το αποτέλεσμα του αφορισμού ήταν δημιουργικό μέσω της κακολογίας της στειρότητας. Έτσι, στις πρώιμες σάτιρες βρίσκει κανείς την απλή δομή της θέσης-αντίθεσης».<sup>1</sup>

Μέσα στις δύο επόμενες δεκαετίες η θεωρία για τη σάτιρα πλουτίστηκε με άλλες αντίθετες, ενδιαφέρουσες απόψεις. Η πρώτη εναντίωση σ' αυτές τις εδραιωμένες πια θέσεις ήρθε προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960 από τον Robert C. Elliott και τον Edward Rosenheim.<sup>2</sup> Ο πρώτος έδωσε έμφαση στην επίδραση που έχει η σάτιρα: την αφύπνιση της συνείδησης του αναγνώστη. Ο δεύτερος, οπαδός της «ιστορικής προσέγγισης», υποστηρίζει την άμεση εξάρτηση της σάτιρας από τις συγκεκριμένες ιστορικές της αναφορές, όπως θα δούμε παρακάτω, διακρίνοντας την *πειστική σάτιρα* (*persuasive satire*) –η οποία προσπαθεί να πετύχει τον στόχο της μέσα από τη γνωστή παραδοσιακή ρητορική– και τη *σωφρομιστική σάτιρα* (*punitive satire*) – η οποία έχει στόχο την τέρψη του αναγνώστη μέσα από την έκθεση των αρνητικών στοιχείων ενός προαποφασισμένου θύματος.<sup>3</sup>

Η σημαντικότερη ίσως θεώρηση, από την άποψη της επίδρασης που άσκησε στην εξέλιξη της θεωρίας για τη σάτιρα, είναι αυτή του Northrop Frye. Στο κλασικό πια βιβλίο του *Η Ανατομία της Κριτικής* (1957), ο канаδός θεωρητικός διερευνά τη διαπλοκή των όρων *κωμωδία*, *τραγωδία*, *ειρωνεία* και *σάτιρα* μ' έναν προσωπικό και σύνθετο τρόπο. Ο Frye προσεγ-

1. Βλ. Ronald Paulson, *The Fictions of Satire*. Baltimore, The John Hopkins Press, 1967, σ. 6.

2. Paulson, *Satire...*, ό.π., σ. xiii.

3. Βλ. E. W. Rosenheim, Jr., «The satiric Spectrum», στον τόμο *Satire: Modern Essays in Criticism*, ό.π., σ. 311.

γίζει το λογοτεχνικό φαινόμενο μέσα από το περιεχόμενό του, όπως αυτό εκφράζεται από τα σύμβολα και τα αρχέτυπα, θεωρώντας ότι το ανθρώπινο μυαλό είναι μια σειρά από ασύνειδες συμβάσεις μέσα από τις οποίες ταξινομείται η εμπειρία. Σημαντικό ρόλο στη θεωρία του παίζει η έννοια του («μύθου»), του αρχετύπου, που είναι η αναπαράσταση της σχέσης ενός κακού με την αντίστοιχη νόρμα. Ο Frye διαιρεί τη λογοτεχνία σε τέσσερις κατηγορίες που η καθεμιά τους έχει μια μυθική ή αρχετυπική βάση η οποία αντιστοιχεί σε κάθε εποχιακό κύκλο: κωμωδία (άνοιξη), μυθιστορία (καλοκαίρι), τραγωδία (φθινόπωρο), ειρωνεία και σάτιρα (χειμώνας). Εδώ έγκειται και η νεοτερικότητα της θεωρίας του: στον συσχετισμό των γενών της λογοτεχνίας με τον κύκλο της φύσης, που δραστηριοποιείται χάρη στην ύπαρξη των αρχετυπικών ή μυθικών αναφορών. Αυτές οι κατηγορίες βρίσκονται σε αντιθετική σχέση μεταξύ τους (: τραγωδία-κωμωδία και μυθιστορία-ειρωνεία) και είναι σταθερές, ενώ οι μύθοι παρουσιάζουν μεγάλη κινητικότητα, καθώς ενσωματώνονται στα λογοτεχνικά γένη. Στη βάση της θεωρίας αυτής υπάρχει η αρχετυπική εικόνα του παραδείσου πάνω, της κόλασης κάτω και του κυκλικού σύμπαντος στο ενδιάμεσο. Το πάνω ήμισυ του φυσικού κύκλου είναι η μυθιστορία και το ανάλογο της αθωότητας, ενώ το κάτω ήμισυ είναι ο κόσμος του ρεαλισμού και του αναλόγου της εμπειρίας. Υπάρχουν τέσσερις τύποι μυθικής κίνησης: εντός της μυθιστορίας, εντός της εμπειρίας, προς τα πάνω (κωμική κίνηση από τις απειλητικές επιπλοκές προς το αίσιο τέλος) και προς τα κάτω (τραγική κίνηση από την αθωότητα στην αμαρτία και από εκεί στην καταστροφή). Έτσι, στη λογοτεχνία υπάρχουν τέσσερις αφηγηματικές κατηγορίες ευρύτερες από τα λογοτεχνικά είδη: η ρομαντική, η τραγική, η κωμική και η ειρωνική ή σατιρική. Αυτές τις προειδολογικές κατηγορίες ο μελετητής τις ονομάζει μύθους. Είναι φανερό ότι ο Frye προτείνει ένα ερμηνευτικό σύστημα βασισμένο στην εμπειρία και στην ιστορία της λογοτεχνίας. Από τους τέσσερις μύθους θα εξετάσουμε εδώ τον τέταρτο που αντιστοιχεί στην ειρωνική ή σατιρική εμπειρία.

Η όλη σατιρική εμπειρία, συμπεριλαμβανομένης και της ειρωνείας, ονομάστηκε, όπως ήδη αναφέρθηκε, «μύθος του χειμώνα».<sup>1</sup> Ο Frye περιγράφει με μεγάλη ακρίβεια τις κυρίαρχες εικόνες που εμφανίζονται στη σάτιρα με κανονικότητα και θεωρεί την ηθική στάση απαραίτητο στοιχείο της σάτιρας, παρά το γεγονός ότι οι σατιρικοί συγγραφείς ασκούν κριτική στηριζόμενοι

1. Βλ. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. London, Penguin Books, 1990, σ. 223-239 (α' έκδ.: 1957). (Βλ. τώρα και Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής*. Εισαγωγή Ζ. Ι. Σιαφλέκης, πρόλογος-μετάφραση-επιμέλεια: Μαριζέτα Γεωργουλέα, Gutenberg, 1996, σ. 224-242.)

σε διαφορετικά συστήματα αξιών· με βάση αυτά τα συστήματα χωρίζει τον μύθο σε έξι φάσεις από τις οποίες οι τρεις πρώτες αντιστοιχούν στη σάτιρα και οι υπόλοιπες στην ειρωνεία.

Η πρώτη φάση είναι η σάτιρα της χαμηλής νόρμας, που αντιστοιχεί στην ειρωνική κωμωδία. Η χαμηλή νόρμα απορρέει από τη χαμηλή μιμητική (*low mimetic*), έναν λογοτεχνικό τρόπο, όπου οι χαρακτήρες εμφανίζουν δύναμη δράσης, που εκδηλώνεται στο επίπεδο της κοινής εμπειρίας, όπως στις περισσότερες κωμωδίες και στη ρεαλιστική μυθοπλασία. Αυτή η κατηγορία της σάτιρας θεωρεί δεδομένο ότι η κοινωνία είναι γεμάτη παραλογισμούς, αδικίες, εγκλήματα, κατάσταση που παρουσιάζεται ως μόνιμη. Όποιος θέλει να διατηρήσει την ισορροπία του πρέπει να κρατά τα μάτια του ανοιχτά και το στόμα του κλειστό. Δηλαδή, αυτό που προτείνει η σάτιρα της πρώτης φάσης είναι μια ζωή γεμάτη συμβάσεις: οξυδερκή γνώση της ανθρώπινης φύσης και αποφυγή κάθε αυταπάτης και ψυχαναγκασμού, παρατηρητικότητας και δράση στον κατάλληλο-χρόνο αντί για βιασύνη και επιθετικότητα. Ο είρωνας, σ' αυτήν την περίπτωση, υιοθετεί μια στάση ευέλικτου πραγματισμού. Ως εκ τούτου ο συγγραφέας μπορεί να προβάλλει ένα απλό ορθολογιστικό, συμβατικό πρόσωπο αντίθετο προς τους αλαζόνες που έχουν τον έλεγχο της κοινωνίας. Αυτό το πρόσωπο μπορεί να είναι ο ήρωας ή και ο αφηγητής. Η λογική αυτής της σάτιρας είναι η εξής: αν οι άνθρωποι δεν μπορούν να έχουν καν κοινή λογική, δεν υπάρχει λογική στο να τους συγκρίνουμε με υψηλότερα πρότυπα.

Όταν στη σάτιρα αυτού του είδους επικρατεί η ευθυμία, τότε υπάρχει αποδοχή των κοινωνικών συμβάσεων αλλά επιτονισμός της ανοχής και της ευελιξίας εντός των ορίων τους. Όπου επικρατεί η επιθετικότητα, τότε έχουμε το πρότυπο ενός αφανούς, διακριτικού είρωνα ο οποίος αντιπαράβάζεται με τους αλαζόνες της κοινωνίας. Το αρχέτυπο αυτής της κατάστασης είναι το ειρωνικό ισοδύναμο του ρομαντικού θέματος της γιγαντοκτονίας. Η μορφή του είρωνα της χαμηλής νόρμας είναι ένα ειρωνικό υποκατάστατο του ήρωα κι όταν αυτή η μορφή εξοβελίζεται από τη σάτιρα, τότε βλέπουμε καθαρότερα πως το κεντρικό θέμα αυτού του μύθου είναι η εξάφανση του ηρωισμού.

Η απλούστερη μορφή της αντίστοιχης δεύτερης φάσης της κωμωδίας είναι η κωμωδία της φηγής, όπου ο ήρωας δραπετεύει σε μια πιο ευχάριστη κοινωνία δίχως να μεταμορφώνει τη δική του. Το αντίστοιχο στη σάτιρα είναι το πικαρικό μυθιστόρημα (*picaresque novel*), όπου ο ήρωας δείχνει την ηλιθιότητα της συμβατικής κοινωνίας χωρίς να ορίζει, παράλληλα, και ένα θετικό σημείο αναφοράς. Η παραπάνω αντίληψη για τη σάτιρα ταυτίζεται

με την ουτοπία ή την αλληγορία. Η σάτιρα παρουσιάζει την ανεξάντλητη ποικιλία των ανθρωπίνων πράξεων δείχνοντας συγχρόνως τη ματαιότητα των συμβουλών περί του πρακτέου, αλλά και τη ματαιότητα κάθε προσπάθειας συστηματοποίησης ή ένταξης σε ένα συγκροτημένο σχήμα. Η δεύτερη φάση της σάτιρας φέρνει σε αντιπαράθεση τις δογματικές αρχές της φιλοσοφίας με τον πραγματισμό της εμπειρίας, δείχνοντας ότι η εμπειρία είναι μεγαλύτερη και πιο ποικίλη από οποιοσδήποτε θεωρίες γι' αυτήν. Το κεντρικό, επομένως, θέμα αυτής της δεύτερης ή δονκιχωτικής φάσης της σάτιρας είναι η αντιπαράβολη των ιδεών, των γενικεύσεων, των θεωριών και των δογμάτων με τη ζωή την οποία δήθεν ερμηνεύουν.

Αυτή η φάση της σάτιρας αφορά και την τέχνη: η σάτιρα υπερασπίζεται τη δημιουργική αυτονομία της τέχνης, αλλά η τέχνη τείνει κι αυτή να αναζητεί κοινωνικά αποδεκτές ιδέες και να παίρνει τη θέση της στην κατεστημένη κοινωνική πραγματικότητα. Η πολιτισμική επίπτωση αυτής της σάτιρας είναι να μην επιτρέπει σε καμιά ομάδα συμβάσεων να κυριαρχήσει στο σύνολο της λογοτεχνικής εμπειρίας, καθώς μας παρουσιάζει τη λογοτεχνία επιφορτισμένη με την ιδιαίτερη λειτουργία της ανάλυσης και της κατάλυσης του εσμού των στερεοτύπων, των απολιθωμένων ιδεών, των προληπτικών φόβων, των εκκεντρικών θεωριών, των σχολαστικών δογματισμών, των καταπιεστικών συρμών και όλων των άλλων πραγμάτων που εμποδίζουν την ελεύθερη εξέλιξη της κοινωνίας.

Επίσης, η ρομαντική προσήλωση στην ομορφιά της τέλει μορφής αποτελεί στόχο της σάτιρας. Εξάλλου, ολόκληρη η σατιρική παραγωγή διέπεται από ένα είδος παρωδίας της μορφής. Ο *Don Juan* του Byron δείχνει ευκρινώς τη μόνιμη τάση της σατιρικής ρητορικής να αυτο-παρωδείται, τάση που την εμποδίζει να καταντήσει υπεραπλουστευμένη σύμβαση ή ιδεώδες. Στο έργο αυτό διαβάζουμε το ποίημα και ταυτόχρονα παρακολουθούμε τον ποιητή να το γράφει, τις δυσκολίες του, τις επιλογές του, τα τεχνάσματά του. Η αυτοαναφορική διάσταση κάποιων έργων, έτσι ώστε να αποκαλύπτονται οι συμβάσεις της δόμησής τους και η αποσπασματικότητα πολλών μεγάλων σατιρικών αφηγήσεων, αντιστοιχεί στις δυσχέρειες του επικοινωνιακού παιχνιδιού. Στην ειρωνική μυθοπλασία πολλά τεχνάσματα σχετικά με τη δυσκολία της επικοινωνίας –όπως η παρουσίαση μιας ιστορίας μέσα από την οπτική ενός ηλιθίου– υπηρετούν τον ίδιο σκοπό.

Αυτή η τεχνική της αποσύνθεσης σχετίζεται με την τρίτη φάση της σάτιρας, της υψηλής νόρμας, που αντιστοιχεί στην υψηλή μιμητική (*high mimetic*), έναν λογοτεχνικό τρόπο στον οποίο, όπως συμβαίνει στα περισσότερα έπη και στις τραγωδίες, το επίπεδο των χαρακτήρων βρίσκεται ψηλότερα

από το μέσο επίπεδο δύναμης και κύρους, μολονότι και εκείνοι υπόκεινται στη φυσική τάξη και την κοινωνική κριτική. Ενώ η σάτιρα της δεύτερης φάσης υπερασπίζεται τον πραγματισμό έναντι του δογματισμού, εδώ παραγωνίζεται ακόμη και η κοινή λογική, εφόσον κι αυτή είναι δομημένη πάνω σε κάποιο δόγμα. Ο συγγραφέας φωτίζει τη σάτιρα από τελείως άλλη οπτική, τηλεσκοπικά ή μικροσκοπικά, σπάζοντας τις συνηθισμένες σχέσεις των πραγμάτων, και μετατρέποντας την εμπειρία σε μία από τις πολλές κατηγορίες αποκαλύπτοντας τη σχετική ή υποθετική βάση της σκέψης μας. Καταλήγουμε έτσι σε μυθοπλασίες όπου εμπλέκονται γίγαντες, πυγμαίοι, ζώα, όπου η αλλαγή οπτικής γωνίας συνεπάγεται «ένα χαμηλό επίπεδο του υψηλού» ή μάλλον «ένα υψηλό επίπεδο του γελοίου», όπου συνήθως έχουμε προσαρμογές ρομαντικών θεμάτων: ο νεραϊδότοπος των λιλιπούτειων, η χώρα των γιγάντων, ο κόσμος των ομιλούντων ζώων κτλ.

Η τέταρτη φάση αφορά την ειρωνική πλευρά της τραγωδίας: την πτώση του τραγικού ήρωα. Εδώ η σάτιρα αρχίζει να υποχωρεί καθώς ο στόχος μετατοπίζεται από τη γελοιοποίηση του προσώπου στην ανάδειξη της ανθρώπινης πλευράς του ως αντίστιξης στην ηρωική. Σαν αυτοδύναμη φάση της ειρωνείας, η τέταρτη φάση βλέπει την τραγωδία από την ηθική και ρεαλιστική προοπτική της εμπειρίας. Τονίζει την ανθρώπινη φύση του ήρωα, ενώ, αντίθετα, ελαχιστοποιεί την αίσθηση του αναπόφευκτου που υπάρχει στην τραγωδία: παράλληλα, δίνει κοινωνιολογικές και ψυχολογικές εξηγήσεις της καταστροφής και κάνει την ανθρώπινη δυστυχία να μοιάζει παροδική και αναστρέψιμη.

Η πέμπτη φάση αντιστοιχεί στη μοιρολατρική φάση της τραγωδίας. Εδώ η ειρωνεία δίνει έμφαση στην αναπόφευκτη πορεία της τύχης, η οποία αντιμετωπίζεται στωικά. Η φάση αυτή είναι λιγότερο ηθική και περισσότερο μεταφυσική και γενική στα ενδιαφέροντά της, λιγότερο αισιόδοξη και περισσότερο παραιτημένη. Μερικές φορές ο στωικισμός του ήρωα θυμίζει την αίσθηση εκείνη που βρίσκουμε στη δεύτερη φάση της σάτιρας, ότι δηλαδή η πρακτική και άμεση κατάσταση είναι πιο αποτελεσματική από τη θεωρητική της ερμηνεία. Η έμφαση εδώ δίνεται στον φυσικό κύκλο, στην αδιάλειπτη περιστροφή του τροχού της τύχης.

Η έκτη φάση παρουσιάζει την ανθρώπινη ζωή σαν αναπόφευκτα δεσμά. Το σκηνικό της είναι η φυλακή, το ψυχιατρείο, τα στρατόπεδα, και διαφέρει από την κόλαση μόνο ως προς το ότι σ' αυτό το μαρτύριο υπάρχει ένα τέλος: ο θάνατος. Στην εποχή μας η κυριότερη μορφή αυτής της φάσης είναι ο εφιάλτης της κοινωνικής τυραννίας. Οι ανθρώπινες μορφές αυτής της φάσης είναι, συνεπώς, μορφές αθλιότητας ή τρέλας, συχνά παρωδίες ρομαντικών

ρόλων, θρησκευτικών συμβόλων ή στερεοτύπων, όπως π.χ. η πατρική φιγούρα. Έτσι φτάνουμε στο σημείο των δαιμονικών επιφανειών, στον σκοτεινό πύργο του ατέλειωτου πόνου. Αλλά από την άλλη μεριά αυτού του επάρατου κόσμου της φρίκης και της ηλιθιότητας, όπου μας έχουν οδηγήσει η τραγωδία και η τραγική ειρωνεία, οι κύκλοι της κόλασης ολοένα στενεύουν και κορυφώνονται· η τραγωδία δεν μπορεί να μας πάει πιο μακριά, αλλά, αν εμμείνουμε στον μύθο της ειρωνείας, θα διαβούμε το ουδέτερο κέντρο, πέρα από το οποίο ξαναρχίζει η σάτιρα.

Γίνεται φανερό ότι για τον Frye η ειρωνεία είναι όχι ένας τρόπος της ρητορικής αλλά στοιχείο όλων των λογοτεχνικών γενών. Επίσης, ο Frye θεωρεί ότι η κωμωδία ασχολείται με τη σύγκρουση ανάμεσα σε δύο κοινωνίες, μια αληθινή (ή καλή ή φυσιολογική) και μια ψευδή (ή κακή ή παράλογη). Αλλά ενώ η κωμωδία επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στην ίδια τη σύγκρουση ή στη νίκη της αληθινής κοινωνίας, η σάτιρα εστιάζεται στην κυριαρχική παρουσία της ψευδούς κοινωνίας, κάτω από το βάρος της οποίας η αληθινή κοινωνία μόλις που αναπνέει. Η παραπάνω θεώρηση, όπως ήδη αναφέρθηκε, άσκησε μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη της θεωρίας και ανανέωσε την κριτική της λογοτεχνίας, καθώς στην «οριζόντια» διάταξη της ιστορίας της λογοτεχνίας αντέταξε μια «κάθετη» οργάνωση της ερμηνείας βασισμένη στις αντιστοιχίες των συμβόλων, των μύθων και των αρχετύπων μέσα στην παγκόσμια λογοτεχνία.

### 3. Η αμηχανία της κριτικής και η ποικιλομορφία της σατιρικής λογοτεχνίας

Μέχρι και τη δεκαετία του 1960 η κριτική διακατέχεται από κάποια αμηχανία όταν έρχεται στο θέμα του προσδιορισμού των τεχνικών της σάτιρας, γεγονός που συνδέεται άμεσα με το ζήτημα της μορφής της σάτιρας. Μια από τις πρώτες απόπειρες προσδιορισμού της μορφής της σάτιρας έγινε από τον Gilbert Highet, ο οποίος θεώρησε ότι αν μελετήσει κανείς όλη τη σατιρική παραγωγή από τον Μεσαίωνα ως την εποχή του [1962] θα διαπιστώσει ότι αυτή παρουσιάζεται με μια από τις ακόλουθες μορφές: α) *μονόλογος*: πρόκειται για μια διαδεδομένη κατηγορία της σάτιρας, όπου ο συγγραφέας, είτε χρησιμοποιεί προσωπείο είτε όχι, απευθύνεται στον αναγνώστη ευθέως, εκθέτοντας μια κατάσταση πραγμάτων και προσθέτοντας την άποψή του. Στον *μονόλογο* υπάγεται η επιστολή, έμμετρη ή πεζή, τεχνική που επινόησε ο Οράτιος. Αυτή η μορφή θεωρείται η πιο αδύνατη μορφή σάτιρας διότι διακρίνεται από ηρεμία και προσωπικό τόνο και άρα αποφεύγει τη διατύπωση δημοσίων προβλημάτων και γενικών ηθικών κρίσεων· β) *παρωδία*: ο

συγγραφέας παίρνει ένα σοβαρό κείμενο και το γελοιοποιεί, είτε ως περιεχόμενο είτε ως μορφή. Πριν σαράντα χρόνια η παρωδία θεωρούνταν κατηγορία της σάτιρας· γ) *αφήγηση*: Ο ασύμβατος προς τους δύο προηγούμενους όρος *αφήγηση*, όπου ο συγγραφέας δεν εμφανίζεται καθόλου αλλά εκθέτει τις απόψεις του μέσα από τη μυθοπλασία, δείχνει, πιστεύω, ευκρινώς την αμηχανία της κριτικής.<sup>1</sup>

Βέβαια, η σάτιρα παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία και οι τεχνικές της δεν περιορίζονται, σύμφωνα με τον Matthew Hodgart, στις παραπάνω κατά κάποιο τρόπο «επίσημες» κατηγορίες, αφού κοντά σ' αυτές μπορούν να υπάρξουν και άλλες: α) η φανταστική αφήγηση, όπου εντάσσονται οι ιστορίες των ζώων, η μυθοπλασία της ουτοπίας, η αλληγορία· β) οι ήδη υπάρχουσες λογοτεχνικές μορφές, όταν υπηρετούν σατιρικούς σκοπούς, όπως ο αφορισμός και η νεκρολογία· γ) αποσπάσματα λογοτεχνικών κειμένων που ανήκουν στα γνωστά είδη, όταν εξυπηρετούν σατιρικούς στόχους. Άλλωστε, είναι εμφανές ότι μερικά από τα πιο επιτυχημένα σατιρικά κείμενα προκύπτουν, είτε ως ένθετα επεισόδια είτε αποσπασματικά, σε έργα που δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν καθ' ολοκληρίαν σατιρικά. Τούτο συνήθως συμβαίνει με την κωμωδία και το μυθιστόρημα.<sup>2</sup>

Με τις παραπάνω θεωρίες, παρατηρεί ο Paulson, το ενδιαφέρον στράφηκε από τη δομή ενός συγκεκριμένου σατιρικού κειμένου, στον συγγραφέα, στο κοινό, στα ιστορικά συμφραζόμενα και τις γενικές αντικειμενικές αλήθειες. Συνοψίζοντας τις απόψεις των μελετητών της σάτιρας, μπορεί να πει κανείς ότι δύο είναι οι βασικές τάσεις της θεωρίας: η μία επικεντρώνεται στις ομοιότητες όλων των σατιρικών κειμένων και εξετάζει τους μύθους, τις συμβάσεις, τα σχήματα που αποτελούν την υποδομή της σάτιρας· η άλλη στηρίζεται στις ενυπάρχουσες διαφορές και ασχολείται με τα τεχνάσματα, τη ρητορική τεχνική και τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο σατιρικός συγγραφέας.<sup>3</sup>

### 4. Η καταλυτική λειτουργία της τραγωδίας

Αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το ενδιαφέρον στράφηκε στην τραγωδία, η οποία θεωρήθηκε προσφορότερη για να εκφράσει την ψυχολογία του μεταπολεμικού ανθρώπου και μια κοινωνία που έβγαινε από έναν φοβερό πόλεμο. Όμως, καθώς η Νέα Κριτική με τις αναλύσεις των τραγω-

1. Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, ό.π., σ. 13-14 και 61.

2. Matthew Hodgart, *Satire*. London, World University Library, 1969, σ. 13.

3. Paulson, *Satire*, ό.π., σ. xiii.



διών ανέδειξε τη σύνθετη φύση του ήρωα (ο οποίος ήταν καλός και κακός συγχρόνως), η σατιρική πλευρά της τραγωδίας άρχισε να κερδίζει έδαφος σε σχέση με την ηρωική. «Η σάτιρα», παρατηρεί ο Alvin Kernan, «μοιράζεται, μαζί με την τραγωδία, τη σοβαρή σκοτεινή πλευρά της ζωής – εξ ου και η ομοιότητα του τραγικού με το σατιρικό. Τόσο ο σατιρικός όσο και ο τραγικός ήρωας υποφέρουν από μια αγωνιώδη παρόρμηση να συλλάβουν τις ασθένειες του κόσμου και να τις θεραπεύσουν κατονομάζοντάς τες. Κάθε τραγικός ήρωας έχει σατιρικές τάσεις, αλλά φυσικά και επιπρόσθετες διαστάσεις: κυρίαρχη είναι η τάση του να στοχάζεται και να αλλάζει κάτω από πιεστικές συνθήκες».<sup>1</sup> Άλλωστε, η τραγωδία διαφοροποιείται από τη σάτιρα κυρίως με βάση τη φύση του ήρωα, ο οποίος δρα διότι έχει σκοπό, υποφέρει από τις συνέπειες της δράσης του, άρα έχει πάθος και καταλήγει σε μια νέα ισορροπία πραγμάτων μέσα από μια νέα οπτική, η οποία αποτελεί τη βάση ενός νέου σκοπού. Εξάλλου, «η τραγωδία, όπως και η σάτιρα, μπορεί να τελειώνει επίσης με ήττα του πρωταγωνιστή, αλλά αφήνει να υπονοηθεί ότι στην αποτυχία του ενδεχομένως ενυπάρχει μια πνευματική αξία».<sup>2</sup> Ο πρωταγωνιστής της σάτιρας δεν είναι τόσο σύνθετος χαρακτήρας, συνεχίζει ο Kernan: «βλέπει τον κόσμο ως πεδίο μάχης ανάμεσα σε ένα ορισμένο, απολύτως κατανοητό καλό το οποίο εκπροσωπεί εκείνος, και ένα εξίσου σαφές κακό. Τίποτα το διφορούμενο, καμιά αμφιβολία για τον εαυτό του, καμιά αίσθηση μυστηρίου δεν τον προβληματίζουν, και πάντα διατηρεί τη μονολιθική του βεβαιότητα».<sup>3</sup>

##### 5. Η πρωτεύουσα φύση της σάτιρας

Η ενασχόληση με το φαινόμενο της σάτιρας οδηγεί τον μελετητή της, αναπόφευκτα, στο συμπέρασμα ότι ένας ορισμός του όρου και μία προσέγγιση της έννοιας είναι ανεπαρκείς, διότι δεν μπορούν να στεγάσουν την ποικιλομορφία και την πολυπλοκότητά του. Παρά τον μεγάλο αριθμό άρθρων ή εκτενών μελετών γύρω από τη φύση της σάτιρας, κανένας ορισμός δεν

1. Alvin Kernan, «A Theory of Satire», Paulson (επιμ.), *Satire...*, ό.π., σ. 263. Ο Kernan ουσιαστικά ξεκινά από τη θεωρία του Frye, η οποία, κατά τον μελετητή, έβαλε στο σωστό δρόμο την έρευνα για τη σάτιρα. Η ορολογία όμως που χρησιμοποιεί είναι πιο παραδοσιακή απ' ό,τι του Frye και σε κάποια σημεία διαφωνεί σιωπηρά, όταν η θεωρία φαίνεται να ξεπερνάει ή να παραβιάζει την ίδια τη λογοτεχνική εμπειρία.

2. Leonard Feinberg, *Introduction to Satire*, Iowa, The Iowa State University Press, 1967, σ. 59.

3. Βλ. Kernan, «A Theory of Satire», ό.π., σ. 264.

φαίνεται να καλύπτει τις ανάγκες της κριτικής. Ορισμένοι μελετητές δέχονται την παραδοσιακή άποψη ότι η σάτιρα είναι συνδυασμός κριτικής και χιούμορ, στάση που θα αναπτυχθεί παρακάτω. Άλλοι κριτικοί επιμένουν ότι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της σάτιρας είναι η έκθεση των αδυναμιών και όχι το χιούμορ. Μερικοί υποστηρίζουν την παραδοσιακή θέση ότι η σάτιρα σκοπεύει στην ηθική αναμόρφωση· άλλοι ότι η σάτιρα μπορεί να μην έχει καν ηθικές διαστάσεις. Όπως είδαμε παραπάνω [εδώ, σ. 38], για ένα μέρος της σύγχρονης αντίληψης η σάτιρα σήμερα υπάρχει μόνον σε σχέση με την παρωδία και το σαρκασμό, ενώ κατά την αρχαιότητα αποτελούσε αυτόνομο είδος. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ποικιλομορφία της σάτιρας, η συνεργασία της με διάφορα λογοτεχνικά είδη, το εύρος των τεχνικών που χρησιμοποιεί, καθώς και η ιδιότητά της να μεταμορφώνεται σε κάθε εποχή, οδήγησαν στον χαρακτηρισμό της ως πρωτεύουσας. Η πρωτεύουσα φύση αντανακλάται και στην κριτική, εφόσον οι θεωρητικές απόψεις για τη σάτιρα δεν συγκλίνουν, όπως θα δούμε, παρά μόνον σε κάποια λίγο πολύ σταθερά χαρακτηριστικά της. «Η σάτιρα είναι τόσο πρωτεύουσα είδος τέχνης ώστε να μην υπάρχουν δύο μελετητές που να χρησιμοποιούν τον ίδιο ορισμό ή το ίδιο διάγραμμα χαρακτηριστικών», παρατηρεί ο Leonard Feinberg.<sup>1</sup> Όπως φαίνεται από τις ποικίλες προσεγγίσεις της έννοιας, αλλά και από το γεγονός ότι υπάρχουν πολλές μελέτες συγκεκριμένων λογοτεχνικών έργων, το πρόβλημα δεν βρίσκεται στο να αναγνωρίσει κανείς τα σατιρικά έργα ή σατιρικά στοιχεία μέσα στα λογοτεχνικά έργα, αλλά στο να δώσει έναν ικανοποιητικό ορισμό της έννοιας. «Η εξήγηση αυτού του φαινομένου βρίσκεται στην ίδια τη φύση του όρου: κανένας αυστηρός ορισμός δεν μπορεί να συμπεριλάβει την πολυπλοκότητα μιας λέξης η οποία δηλώνει από τη μια μεριά ένα είδος λογοτεχνίας και από την άλλη ένα πνεύμα ή έναν τόνο που μπορεί να εκφραστεί μέσα από πολλά λογοτεχνικά είδη».<sup>2</sup>

1. Feinberg, ό.π., σ. vii. Παρομοίως ο Matthew Hodgart αναφέρεται στο «πρωτεύουσα σώμα της σατιρικής λογοτεχνίας» (*Satire*, London, World University Library, 1969, σ. 13), ο Worcester ονομάζει ένα κεφάλαιο του βιβλίου του, που αναφέρθηκε παραπάνω, «Ο Πρωτεύουσα της Λογοτεχνίας» (*The Art of Satire*, New York, Russell and Russell, 1960, σ. 3), κ.ο.κ. Ο Peter Petro παραθέτει ακόμη περισσότερα παραδείγματα στο βιβλίο του *Modern Satire: Four Studies*, Berlin, Mouton, 1982, σ. 5.

2. Petro, ό.π., σ. 5.

## 6. Αυτόνομο είδος ή τόνος του λόγου;

Το ερώτημα αν η σάτιρα συνιστά είδος ή όχι έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών αντικρουόμενων μελετών. Σε δοκίμιό του, το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω [σ. 41], ο Rosenheim αναρωτιέται αν η σάτιρα πρέπει να θεωρηθεί ένα «στοιχείο», ένα συστατικό που υπηρετεί σκοπούς οι οποίοι μπορούν να εκφραστούν από άλλους ευρύτερους όρους (κωμωδία, λογομαχία, αλληγορία) ή, αντίθετα, μια αυθεντική λογοτεχνική μορφή, που έχει, όπως τα άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως τα κατονόμασε ο Αριστοτέλης, τη δική της ιδιαίτερη δύναμη. Ο μελετητής τείνει προς την άποψη ότι ανάμεσα στη σάτιρα που είναι ενσωματωμένη σε ένα έργο άλλου είδους, όπως η κωμωδία, και σ' εκείνη που είναι επαρκώς κυρίαρχη, ώστε ένα έργο να είναι ως επί το πλείστον σατιρικό, υπάρχει διαφορά διαβάθμισης, άποψη που ίσως προδίδει κάποια αμηχανία, αν και στη βάση της είναι ορθή.<sup>1</sup>

Ουσιαστικά, δηλαδή, ο μελετητής υποστηρίζει ότι η σάτιρα μπορεί να συνυπάρχει με άλλους στόχους είτε συναφείς είτε όχι, θεωρεί τη σάτιρα όχι είδος, με την αριστοτελική έννοια του όρου, αλλά ιδιαίτερο τόνο του λόγου. Βασικό χαρακτηριστικό κρίσιμο για τη σάτιρα είναι η επιθετική της πρόθεση που κατευθύνεται εναντίον («ευδιάκριτων, ιστορικά αυθεντικών στοιχείων»), όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Από τις πρώτες του κιόλας μελέτες ο Feinberg στηρίζει τη διάκριση της σάτιρας στο περιεχόμενο και πιστεύει ότι πρόκειται για «ένα άμορφο είδος» («amorphous genre»), που το ορίζει ως «παιγνιώδη ανατροπή του οικείου» («playfully critical distortion of the familiar»)<sup>2</sup> Θεωρεί πλάνη την υπερβολική εμμονή στο θέμα της μορφής από κριτικούς όπως ο Frye και η Susan Sontag, και ασκεί κριτική στη θεωρία της δεύτερης: το να δίνει κανείς υπερβολική έμφαση στη μορφή είναι τουλάχιστον εξίσου λάθος με το να στηρίζεται στο περιεχόμενο. Δικαιολογεί την προσκόλληση της Sontag στη μορφή ως αντίδραση σ' αυτούς που ζητούν μονίμως κρυμμένα νοήματα, αλλά αντιστρέφει την κατηγορηματική της δήλωση ότι «η ερμηνεία ισοδυναμεί με τη φιλισταϊκή άρνηση να αφήσει κανείς το έργο τέχνης ήσυχο» σε αντίστοιχη ρητορική ερώτηση: «μήπως η κριτική που στηρίζεται στη μορφή δεν ισοδυναμεί επίσης με άρνηση να αφήσει κανείς το έργο τέχνης ήσυχο;»<sup>3</sup>

Μια ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα στην καθημερινή χρήση του όρου

1. Βλ. Rosenheim, ό.π., σ. 305-306.

2. Feinberg, ό.π., 1967, σ. 18 και 19, αντίστοιχα.

3. Feinberg, «Satire: The Inadequacy of Recent Definitions», στον τόμο Bernhard Fabian (εκδ.), *Satura:...*, ό.π., σ. 78.

και στη χρήση του από τη λογοτεχνική κριτική κάνει ο Sheldon Sacks θεωρώντας ότι η σύγχυση προέρχεται κυρίως από την ισότιμη χρήση αυτών των δύο κατηγοριών. Διότι ο όρος σάτιρα χρησιμοποιείται όχι μόνο για να διακρίνει μια λογοτεχνική μορφή από άλλες, αλλά με μια γενικότερη έννοια, ακόμη και όταν αφορά λογοτεχνικά έργα. «Όταν μιλάμε για σατιρικά στοιχεία σε ένα λογοτεχνικό έργο», επισημαίνει ο μελετητής, «συνήθως αναφερόμαστε σε στοιχεία που γελιοποιούνται μέσα στο έργο, είτε έχουν αντίστοιχα αναγνωρίσιμα σημεία αναφοράς έξω από τον χώρο της μυθοπλασίας είτε δεν έχουν».<sup>1</sup> Και ως προς αυτό το θέμα ο Frye διατυπώνει μια άποψη, η οποία επηρέασε πολύ όλη τη μετέπειτα εξέλιξη της θεωρίας. Ορίζει τη σάτιρα ως «έναν τόνο του λόγου ή ποιότητα που μπορούμε να βρούμε σε κάθε μορφή τέχνης» και εντοπίζει δύο ουσιαστικά της συστατικά: α) πνεύμα ή χιούμορ, β) επιθετικότητα.<sup>2</sup>

Σ' αυτήν τη διάκριση του Frye στηρίζεται ο Paulson όταν υποστηρίζει ότι η σάτιρα μιμείται, παρουσιάζει, ερευνά, αναλύει το κακό, αλλά συγχρόνως πρέπει: 1) να δώσει στον αναγνώστη ένα στόχο, ένα «πρέπει» και ένα «δεν πρέπει», που αναφέρεται, έξω από το κείμενο, στη δική του ζωή 2) να πάρει θέση, να εκφέρει κρίση, και να απευθύνει κατηγορία. Επίσης, διακρίνει τη σάτιρα ως τόνο από τη σάτιρα ως συγκεκριμένη μορφή, δίχως ωστόσο να περιγράφει τα χαρακτηριστικά αυτής της συγκεκριμένης μορφής και αρκούμενος σε απλουστευτικές ή αμηχανες παρατηρήσεις, όπως ότι το επίθετο «σατιρικός» είναι το πιο διαδεδομένο παράγωγο της λέξης ή ότι η έκφραση «μια σάτιρα» υπονοεί ένα έργο με συγκεκριμένη μορφή ενώ ο όρος σάτιρα όχι.<sup>3</sup>

Ο Elliott βασίζεται στην ιστορία του όρου για να αναπτύξει με πειστικό και σαφή τρόπο την άποψή του ότι η σάτιρα ως είδος δεν αφορά τον 20ό αιώνα, εφόσον αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο ποιητικό είδος που καθιερώθηκε μέσα από τη ρωμαϊκή πρακτική. Είναι το είδος ποιήματος που επινόησε ο Λουκίλιος, γραμμένο σε εξάμετρο, γύρω από συγκεκριμένα θέματα. Ακόμη, ο Κουντιλιανός αναφέρει ένα παλαιότερο είδος σάτιρας, που διακρινόταν από τη μίξη πρόζας και ποίησης (θυμίζω ότι η πρώτη σημασία της λέξης «σάτιρα» ήταν «μίξη») – είδος που επινόησε ο αρχαίος

1. Sheldon Sacks, «Toward a Grammar of the Types of Fiction». Στον τόμο R. Paulson, *Satire...*, ό.π., σ. 334-335.

2. Frye, «The Nature of Satire». Στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, ό.π., σ. 109. Βλ. και *Η Ανατομία της Κριτικής*, ό.π., σ. 225.

3. Paulson, *The Fictions of Satire*, ό.π., σ. 3-4.

έλληνας κυνικός Μένιππος και καλλιέργησαν οι μαθητές του, ο Τερέντιος Βάρων και ο Λουκιανός. Η επίσημη ημιδραματική ποιητική σάτιρα που καλλιέργησαν ο Οράτιος, ο Πέρσιος και ο Γιουβενάλης είναι το μόνο είδος σάτιρας που είχε μια ορισμένη δομή. Εκτός από τον σατιριστή (ή το προσωπίδιο του, το «εγώ» του ποιήματος) και αυτόν στον οποίο απευθυνόταν, μέσα στη δομή ή το πλαίσιο του ποιήματος, επισημαίνει ο μελετητής, «παρουσιάζονται η τρέλα και η κακία, με μια σειρά ρητορικά και λογοτεχνικά τεχνάσματα: ο σατιρικός μπορεί να χρησιμοποιεί ιστορίες ζώων, χαρακτήρες (με την έννοια με την οποία τους καθιέρωσε ο Θεόφραστος), αφηγήσεις, δραματικά επεισόδια, ανέκδοτα, παροιμίες, κηρύγματα· και μπορεί να τα παρουσιάζει μέσω λουδορίας, σαρκασμού, ειρωνείας, χλεύης, υπερβολής, μετριοπαθούς διατύπωσης –πνεύματος σε κάθε του μορφή– οτιδήποτε μπορεί να χρησιμεύσει για να παρουσιαστεί το αντικείμενο της επίθεσης ως αποτροπιαστικό ή γελοίο. Παραπληρωματική προς αυτή την αρνητική πλευρά του ποιήματος είναι, άμεσα ή έμμεσα, η έλξη της λογικής και της αρετής, δηλαδή της νόρμας, σε σχέση με την οποία κρίνονται η τρέλα και η κακία».<sup>1</sup> Μετά τον Κουιντιλιανό η λέξη σάτιρα διευρύνθηκε ως όρος για να συμπεριλάβει έργα που ήταν σατιρικά στην πρόθεση, αλλά όχι στη μορφή.

Πάντως, οι κριτικοί φαίνεται να συμφωνούν ότι η σάτιρα ως είδος αναφέρεται σε δύο λογοτεχνικές μορφές: α) στην ποιητική σάτιρα που αναπτύχθηκε από τον Οράτιο και τον Γιουβενάλη, οι οποίοι αποτέλεσαν τα πρότυπα του Donne και του Pope όσον αφορά την Αγγλία· β) τη σατιρική πρόζα ή «μενίππεια» σάτιρα, η οποία καλλιεργήθηκε από τον Πετρώνιο και τον Λουκιανό· ο δεύτερος υπήρξε το πρότυπο του Swift.<sup>2</sup> Στη μοντέρνα εποχή η σάτιρα συνδέεται αποκλειστικά με έναν τόνο ή ποιότητα λόγου που μπορεί να υπάρχει σε κάθε λογοτεχνικό γένος.

Εύκολα μπορούμε να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι ένα από τα σημεία στα οποία η κριτική παρουσιάζει ομοφωνία είναι το στοιχείο της κριτικής διάστασης της σάτιρας, εφόσον ακόμη κι όταν γελάει η σάτιρα, γελάει εναντίον κάποιου ανθρώπου, πράγματος ή κάποιας κατάστασης. Η κριτική, διερευνώντας τις πιθανές έννοιες του όρου, φαίνεται να αποδέχεται ότι η πιο μοντέρνα είναι αυτή που ορίζει τη σάτιρα ως «διαδικασία επίθεσης μέσω γελοιοποίησης με κάθε μέσο», επεκτείνοντας έτσι τη σάτιρα και έξω από το χώρο της λογοτεχνίας. Ωστόσο, όπως ορθά παρατηρεί ο Hodgart, είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τη σάτιρα «ως μια συγκεκριμένη μορφή λογο-

1. Elliott, «The Definition of Satire: A Note on Method», *Satura...*, ό.π., σ. 68.

2. Fyfe, ό.π., σ. 108.

τεχνίας, για δυο λόγους: α) δεν αποτελεί ένα από τα παραδοσιακά είδη της λογοτεχνίας, που προέκυψαν σε διάφορα στάδια της κοινωνικής ανάπτυξης, και β) παρουσιάζεται με μια ασύλληπτη ποικιλία μορφών».<sup>1</sup>

Γι' αυτούς τους λόγους οι απόπειρες να οριστεί ή να περιγραφεί η σάτιρα συχνά αποτυγχάνουν «περιγραφές που φαίνονται αποδεκτές στη θεωρητική τους απομόνωση», παρατηρεί η Patricia Meyer Spacks, «αποδεικνύονται άχρηστες όταν εφαρμόζονται στα ίδια τα σατιρικά κείμενα. [...] Οι απόπειρες ορισμού της σάτιρας ιστορικά εμπίπτουν σε δύο γενικές κατηγορίες, οι οποίες δίνουν έμφαση ή στο σκοπό ή στην τεχνική».<sup>2</sup>

Οι κλασικές απόπειρες ορισμού της, που κυριάρχησαν τον 18ο αιώνα, βασίστηκαν στον ηθικό της σκοπό. Αλλά ο 19ος αιώνας, όπως επισημαίνει η Spacks, έδειξε ότι η σάτιρα δεν ενέχει κανένα πρόγραμμα αναμόρφωσης. Και ο 20ός αιώνας, εγκαταλείποντας τελείως την ιδέα του ηθικού σκοπού, προσπαθεί να εντοπίσει τις ιδιαίτερες τεχνικές της. Η μοντέρνα σάτιρα, σύμφωνα με τη μελετήτρια, δεν είναι είδος αλλά μια «λογοτεχνική διαδικασία» (literary procedure)· όχι είδος γραφής, αλλά τόνος γραφής. Και ως διαδικασία μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συνδυασμό με άλλες διαδικασίες. Μέσα από αυτήν την οπτική, οι ιστορικές συνθήκες μπορεί να την δικαιώσουν αλλά όχι να της δώσουν ταυτότητα.<sup>3</sup>

Εφόσον, λοιπόν, δεν πρόκειται για είδος, ο μόνος τρόπος για να καταλάβει κανείς αν πρόκειται για σάτιρα ή όχι είναι να προσπαθήσει να καταλάβει αν στο κείμενο υπάρχουν τα κλασικά «όπλα» της σάτιρας: ειρωνεία, παρωδία, παράδοξο, αντίθεση, ιδιόλεκτο, χυδαιότητα, βία, υπερβολή. Αυτά τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία ποικίλλουν από την ευθεία δήλωση του συγγραφέα έως ένα ιδιαίτερο λεξιλόγιο ή μια ομάδα τεχνασμάτων που από την παράδοση συνδέονται με τη σάτιρα, βοηθούν στον εντοπισμό της.<sup>4</sup> Ίσως η πιο ευέλικτη μέσο στην απλουστευτική της διατύπωση, αλλά και ενδεικτική για τη δυσκολία που δημιουργεί η φύση του όρου, είναι η παρατήρηση του Peter Petro ότι η κριτική ασχολείται καθ' υπερβολήν με ένα «είδος», ο ορισμός του οποίου δεν θα έπρεπε να είναι περισσότερο προβληματικός από ορισμούς άλλων όρων, π.χ. «μαθηματικά», εφόσον είναι όρος-ομπρέλα, με την έννοια ότι στεγάζει διάφορα υποείδη, τύπους

1. Hodgart, ό.π., σ. 12.

2. Patricia Meyer Spacks, «Some Reflections on Satire», στον τόμο Fabian (εκδ.), *Satura...*, ό.π., σ. 214.

3. Spacks, ό.π., σ. 216.

4. Highet, ό.π., σ. 18.

κτλ.<sup>1</sup> Όλοι οι θεωρητικοί επισημαίνουν τη δυσκολία που παρουσιάζει ο ορισμός του όρου *σάτιρα* και εξηγούν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, τους λόγους εξαιτίας των οποίων η *σάτιρα* δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Ο μελετητής της *σάτιρας* πρέπει να έχει πάντα στο νου τον αφαιρετικό και σχηματικό τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η θεωρία και ως εκ τούτου να την χρησιμοποιεί επικουρικά και με τη δέουσα προσοχή. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τη *σάτιρα*, ο μελετητής της πρέπει να θυμάται ότι η *σάτιρα* δεν είναι καθαρό είδος και ότι παρουσιάζει μεγάλη ελευθερία, αφού ως προς τη μορφή διαρκώς μεταμορφώνεται, και συνεργάζεται με τα περισσότερα είδη και γένη της λογοτεχνίας. Ενδεχομένως, η βασική ειδοποιός της διαφορά είναι ότι πάντα έχει ως στόχο κάποια ανατροπή, ακόμη και αν δεν είναι επιθετική αλλά αμυντική, όπως συμβαίνει συχνά με τη σύγχρονη λογοτεχνική *σάτιρα*. Τέλος, δεν πρέπει κανείς να ξεχνά ότι το βασικό κριτήριο αξιολόγησης της λογοτεχνικής *σάτιρας* πρέπει να είναι αισθητικό.

## 7. Η σύγχυση *σάτιρας* και κωμωδίας

Αν, λοιπόν, ο ορισμός της έννοιας *σάτιρα* προκαλεί διαφωνίες και αντιθέσεις μεταξύ των μελετητών, οι θεωρητικοί, ως επί το πλείστον, φαίνονται σύμφωνοι όσον αφορά τα συστατικά στοιχεία της: από τη μια μεριά («κριτική» (ή «επιθετικότητα») κι από την άλλη «χιούμορ»). Αυτά τα συστατικά, όμως, δεν ανιχνεύονται εύκολα, διότι, αν και θεωρητικά το χιούμορ διαφέρει από την κριτική, στην πράξη η κριτική χρησιμοποιεί κωμικά τεχνάσματα για να πετύχει το σκοπό της. Πάντως, η *σάτιρα* και το χιούμορ παύουν να ικανοποιούν όταν παρουσιάζονται δίχως τέχνη.<sup>2</sup> Εξάλλου, όπως θα δούμε παρακάτω, ήδη στη δεκαετία του 1940, ο πρώτος συστηματικός μελετητής της *σάτιρας*, ο Worcester, είχε παρατηρήσει πως ένα επιτακτικό ερώτημα είναι το πώς η *σάτιρα* διαχωρίζεται από την «αμιγή» κωμωδία, εφόσον και οι δύο χρησιμοποιούν πνεύμα και κωμικό στοιχείο. Ανάμεσα στις παραδοσιακές προσπάθειες ορισμού του κωμικού, υπάρχει ομοφωνία όσον αφορά το γεγονός ότι η κωμωδία συνεπάγεται ταπείνωση, δυσαρέσκεια, αμηχανία του θύματος, όπως και η *σάτιρα*. Εύλογα, επομένως, η σχέση κωμωδίας και *σάτιρας* αποτελεί κεντρικό θέμα σε συζητήσεις γύρω από τη *σάτιρα*. Πολλές φορές η *σάτιρα* έχει θεωρηθεί συστατικό της κωμωδίας και άλλοτε η κωμωδία εργαλείο της *σάτιρας*.

1. Petro, *ό.π.*, σ. 8.

2. Feinberg, «Satire: The inadequacy of recent definitions», *Satura...*, *ό.π.*, σ. 78.

Συχνά η κριτική αποδέχεται ότι στην πραγματικότητα η κωμωδία και η *σάτιρα* αλληλοεπικαλύπτονται και δεν είναι παράλογη η υπαγωγή της *σάτιρας* στον ευρύτερο και ευκολότερα ανιχνεύσιμο όρο κωμωδία.<sup>1</sup> Εξάλλου, ένας διόλου ευκαταφρόνητος αριθμός θεωριών της κωμωδίας φωτίζουν τον χώρο της *σάτιρας*. Οι επικρατέστερες θεωρίες για το κωμικό –που απορρέουν από τη φυσιολογία και την ψυχολογία– τονίζουν την υπεροχή και τη λύτρωση. Και οι δύο αντιστοιχούν σε δύο εξίσου βασικά *σατιρικά* αποτελέσματα: τη γελοιοποίηση («του έξω») από «το μέσα» και την έκρηξη ελευθερίας, καθώς ο συγγραφέας ξεσπά ενάντια σε μια υπερβολικά κωδικοποιημένη κοινωνία. Ακόμη και οι θεωρίες της ασυμφωνίας που αναπτύχθηκαν για να εξηγήσουν μη *σατιρικές* πλευρές του κωμικού, αντιστοιχούν σε κωμικά δυαδικά σχήματα που εύκολα εντάσσονται στις θεωρίες της υπεροχής: όταν η μία πλευρά γίνεται νόρμα, η άλλη γελοιοποιείται. Το μόνο γέλιο που δεν είναι *σατιρικό* είναι το γέλιο της συμπάθειας.<sup>2</sup>

Οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να έχουν την ίδια άποψη για τη σχέση των δύο όρων και να συμφωνούν με την άποψη του Feinberg ότι «και η κωμωδία, όπως η *σάτιρα*, εμπεριέχει κριτική, αλλά τελειώνει με συμφιλίωση, έχοντας λύσει τη σύγκρουση και υποκρινόμενη ότι όλα θα είναι καλά στο μέλλον».<sup>3</sup> Αλλά, αν και η *σάτιρα* εμπεριέχει και τα δύο, τόσο κριτική όσο και χιούμορ, η προσπάθεια να ανιχνεύσει κανείς με ακρίβεια τα δύο στοιχεία δεν είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, διότι δεν μπορεί να φέρει αξιόπιστο αποτέλεσμα.<sup>4</sup>

Σύμφωνα με τον Worcester, κανένα θεωρητικό σχήμα δεν προσφέρει ικανά επιχειρήματα για να δημιουργηθεί μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη *σάτιρα* και στην κωμωδία. Παρ' όλα αυτά είναι δυνατόν, κατά τον μελετητή, να βασιστεί κανείς σε δύο γενικές αρχές: α) Στη *σάτιρα* υπάρχει πάντα στενή σχέση προς το *σατιριζόμενο* αντικείμενο. Όταν τα κωμικά τεχνάσματα εφαρμόζονται σε ένα αντικείμενο ή σε μια ομάδα συναφών αντικειμένων και

1. Ενδεικτικά αναφέρω την περίπτωση του Paulson, ο οποίος παρουσιάζεται μετριοπαθής ως προς την υπαγωγή της *σάτιρας* στην κωμωδία. Πάντως, σε μελέτη του του 1967 υποστηρίζει σαφώς ότι η κωμωδία είναι εργαλείο της *σάτιρας*: «Αλλά αν η κωμωδία είναι καθαρή ουσία που χρησιμοποιεί η *σάτιρα* για ένα συγκεκριμένο και απολύτως δικό της σκοπό, πρέπει να αναρωτηθούμε αν η *σάτιρα* είναι κάτι παραπάνω από έναν τόνο που συνοδεύει συγκεκριμένες μορφές και θέματα». (Paulson, *Fictions of Satire*, *ό.π.*, σ. 4.)

2. Βλ. Paulson, *Satire...*, *ό.π.*, σ. χ. Για τη φύση του γέλιου σε σχέση με τη *σάτιρα* και το χιούμορ βλ. Hodgart, *ό.π.*, σ. 108-115.

3. Feinberg, *ό.π.*, σ. 59.

4. Feinberg, *ό.π.*, σ. 4.

προκύπτει μια αίσθηση ενότητας, βρισκόμαστε στην περιοχή της σάτιρας· αν η λειτουργία του πνεύματος είναι τυχαία, τότε πρόκειται μάλλον για κωμωδία. β) Η δηκτικότητα των κωμικών τεχνασμάτων, επίσης, είναι ένας δείκτης που παραπέμπει στη σάτιρα. Ο ίδιος μελετητής καταλήγει ότι το γέλιο της κωμωδίας είναι σχετικά άσκοπο, ενώ το γέλιο της σάτιρας κατευθύνεται προς έναν στόχο.<sup>1</sup> Εδώ πρέπει να προστεθεί και η περίπτωση όπου η σάτιρα χάνει, για διάφορους λόγους, την οξύτητά της παραχωρώντας τη θέση της στο γέλιο και περνώντας στην περιοχή της ευθυμογραφίας.<sup>2</sup>

Ο Rosenheim κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που, αν και δεν βρήκε υποστηρικτές, σχετίζεται ωστόσο με ουσιαστικά ερωτήματα γύρω από τη φύση του όρου ή την αξία του («είδους»). Η παρατήρησή του βασίζεται στη διάκριση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Καθώς η σάτιρα ορίζεται ως «επίθεση ενάντια σε ευδιάκριτα, ιστορικά αυθεντικά συγκεκριμένα στοιχεία», πρέπει πάντα να υπάρχει δυνατότητα προσδιορισμού ιστορικής ταυτότητας του αντικειμένου της επίθεσης. Η απουσία αυτού του στοιχείου σημαίνει και απουσία σατιρικού στοιχείου. Η αδυναμία ένταξης του αντικειμένου επίθεσης στον πραγματικό κόσμο, δηλαδή ο προσδιορισμός της ταυτότητάς του ως φανταστικής αποκλείει το χαρακτηρισμό του έργου ως σάτιρας.<sup>3</sup>

Ακόμη και μελετητές που στηρίζονται στην πλοκή για να διακρίνουν τη σάτιρα από την κωμωδία και την τραγωδία –η σάτιρα, αντίθετα από την κωμωδία και την τραγωδία, δεν έχει πλοκή– νιώθουν την ανάγκη να βασίσουν τη διάκριση αυτή και στο κριτήριο της τελικής έκβασης: η κωμωδία χαρακτηρίζεται από την τελική ευτυχή έκβαση· αντίθετα, η σάτιρα δεν ενδιαφέρεται για την έκβαση, εφόσον έχει σκοπό την κάθαρση της κοινωνίας από το κακό, μέσω της ειρωνείας, του σαρκασμού και της καρικατούρας.<sup>4</sup>

Πάντως, φαίνεται ότι η επικρατέστερη άποψη είναι η παραδοσιακή αντίληψη, που στηρίζει τη διάκριση στην ανίχνευση της σκοπιμότητας: ό,τι διαφοροποιεί την κωμωδία από τη σάτιρα είναι ο σκοπός. Το πόσο εύκολα

1. Worcester, *ό.π.*, σ. 119-120. Σ' αυτήν την άποψη στηρίζεται ο Paulson όταν διαχωρίζει τη σάτιρα από την κωμωδία, τουλάχιστον στην πρώτη του μελέτη, το 1967. Μια ενδιαφέρουσα παρατήρησή του είναι ότι στη σάτιρα τίποτε δεν γίνεται δίχως σκοπό (*ό.π.*, 1967, σ. 4).

2. Για τη σχέση σάτιρας και ευθυμογραφίας στα ελληνικά γράμματα βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Από τη σάτιρα στην ευθυμογραφία», *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*. Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σ. 305-325.

3. Rosenheim, «The Satiric Spectrum», *ό.π.*, σ. 317-319.

4. Kernan, «A Theory of Satire», *ό.π.*, σ. 271-272.

ανιχνεύσιμος ή κρυπτικός είναι αυτός ο σκοπός σχετίζεται άμεσα με το θέμα της νόρμας που αποτελεί απαραίτητο στοιχείο της σάτιρας.

## B. Λειτουργία

### 1. Οι νόρμες

Η άποψη ότι η σάτιρα έχει διδακτικό σκοπό ανήκει στην παράδοση και δεν ισχύει υποχρεωτικώς για τη μοντέρνα σάτιρα· εύλογο είναι ότι δεν ισχύει ούτε για τη μοντέρνα κριτική. Όπως αναφέρθηκε, κάποιοι κριτικοί θεωρούν ότι η ηθική αναμόρφωση είναι στόχος της σάτιρας, ενώ άλλοι ότι η σάτιρα δεν έχει ηθική.<sup>1</sup> Αλλά ακόμη και όταν η σάτιρα έχει ασυνείδητα διδακτική λειτουργία, κύριο συστατικό της παραμένει η ψυχαγωγία. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η σάτιρα δεν έχει νόρμες. «Η άποψη ότι η σάτιρα στηρίζεται σε ηθικές νόρμες», επισημαίνει ο Feinberg, «είναι τόσο ευρέως αποδεκτή από τους μελετητές ώστε κανείς διστάζει να την αντικρούσει».<sup>2</sup> Αλλά οι ηθικές νόρμες είναι πολύ δύσκολα ανιχνεύσιμες. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Rosenheim υποστηρίζει ότι οι πλασματικές κατασκευές της μυθοπλασίας έχουν συγκεκριμένα σημεία αναφοράς στον πραγματικό κόσμο. Ο αναγνώστης, αποκωδικοποιώντας τη σάτιρα, ανιχνεύει αυτά τα σημεία αναφοράς διαλύοντας, φυσικά, την ψευδαίσθηση της μυθοπλασίας. Δύο σημεία της ιστορικής προσέγγισης έχουν άμεση σχέση με τις νόρμες, παρατηρεί ο Petro: α) η πίστη στο ότι ο σατιρικός στόχος έχει ένα ιδανικό σημείο αναφοράς· β) το γεγονός ότι σ' αυτό το σημείο αναφοράς δίνεται αξία νόρμας από τον συγγραφέα.<sup>3</sup> Κάθε παρέκκλιση από αυτή τη νόρμα αποτελεί στόχο της σάτιρας. Ο καθορισμός της νόρμας, όμως, αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται απλός, δημιουργεί προβλήματα τόσο στη θεωρία όσο και στην ανάγνωση των κειμένων. Εύλογα προκύπτουν ερωτήματα όπως τα ακόλουθα: με βάση τίνος την ηθική καθορίζεται η νόρμα; υπάρχει μια συμπαντική ηθική;<sup>4</sup> «Οι δυσκολίες φαίνεται να προέρχονται εν μέρει από την αβεβαιότητα του συγγραφέα και τη σχετικότητα της ηθικής», παρατηρεί ο Petro, «εν μέρει από αυτό που ο

1. Feinberg, «The inadequacy of recent definitions», *ό.π.*, σ. 75.

2. Feinberg, *Introduction to Satire*, *ό.π.*, σ. 9.

3. Petro, *ό.π.*, σ. 17.

4. Feinberg, *Introduction to Satire*, *ό.π.*, σ. 9.

Wayne Booth ονόμασε ηθική μιας ελίτ (morality of elitism), που παρουσιάζεται σε κάποιους σατιρικούς συγγραφείς, κριτικούς και ερμηνευτές της σάτιρας καθώς και, τελικά, στο πνεύμα της εποχής μας».<sup>1</sup>

Το 1964 το κατ' εξοχήν θεωρητικό για τη σάτιρα περιοδικό, το *Satire Newsletter*, οργάνωσε ένα συμπόσιο με θέμα τις νόρμες της σάτιρας.<sup>2</sup> Στο συμπόσιο έλαβαν μέρος οι περισσότεροι θεωρητικοί της σάτιρας. Οι ερωτήσεις που τέθηκαν ήταν οι εξής: α) Είναι η αναφορά σε νόρμες απαραίτητη στη σάτιρα; β) Πρέπει η σάτιρα να έχει νόρμες; γ) Πρέπει αυτές οι νόρμες να είναι ηθικές; δ) Πρέπει η αναφορά σ' αυτές τις νόρμες να είναι άμεση; Εύστοχα ο Petro επισημαίνει πως η αντιφατικότητα των απαντήσεων αντανακλά τη σύγχυση που επικρατεί γύρω από το θέμα, και συνοψίζει τις απαντήσεις σχολιάζοντάς τες. Η κρατούσα άποψη είναι ότι οι νόρμες είναι απαραίτητες στη σάτιρα, εφόσον η σάτιρα ορίζεται ως «κωμική ανατροπή» (ο ορισμός είναι του Feinberg) και η ανατροπή προϋποθέτει την ύπαρξη νόρμας για να είναι αναγνώσιμη. «Θεωρητικά δεν είναι απαραίτητο οι νόρμες να είναι ηθικές», υποστηρίζει ο Norris W. Yates, «ούτε η αναφορά σ' αυτές άμεση. Στην πραγματικότητα, όμως, φαίνεται πως κάθε επιτυχημένη σάτιρα έχει ηθική διάσταση, ενώ για να γίνουν κατανοητές οι νόρμες, η αναφορά σ' αυτές πρέπει να είναι σαφής».<sup>3</sup> Εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη διατύπωσε ο Feinberg υπονομεύοντας την ηθική υπόσταση της νόρμας. «Ασφαλώς η σάτιρα στηρίζεται σε νόρμες», επισημαίνει ο μελετητής. «Όταν κάποιος κρίνει και ισχυρίζεται ότι κάτι έχει γίνει με λάθος τρόπο, υπονοεί ότι υπάρχει σωστός τρόπος για να γίνει. Κάποιοι ερμήνευσαν το “σωστό” τρόπο ως ηθικό τρόπο, αλλά αυτό είναι μόνον ένα από τα κριτήρια. Στην πραγματικότητα οι σατιρικοί συγγραφείς χρησιμοποιούν ένα πρότυπο όχι ηθικής αλλά ορθότητας – με άλλα λόγια μια κοινωνική νόρμα. Είναι μια νόρμα που σχετίζεται όχι με την ηθική αλλά με τις συνήθειες, όχι με το ήθος αλλά με τα ήθη».<sup>4</sup> Ακόμη πιο ριζοσπαστική είναι η άποψη του Wyndam Lewis ο οποίος θεωρεί ότι η μοντέρνα σάτιρα δεν είναι η ηθική σάτιρα που κατευθύνεται εναντίον μιας κοινωνίας, αλλά η μεταφυσική σάτιρα που ασχολείται με το ανθρώπινο γένος.

1. Petro, *ό.π.*, σ. 18

2. «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium». *Satire Newsletter*, 2 (1964-1965) 2-26. Όλα τα κείμενα του Συμποσίου συμπεριλήφθηκαν, μαζί με άλλα κείμενα γύρω από αυτό το θέμα, αλλά και γύρω από το θέμα της σάτιρας εν γένει, στον τόμο *Fabian* (εκδ.), *Satura...*, *ό.π.*, σ. 386-414, όπου γίνονται οι παραπομπές.

3. Yates, «Norms, Moral or Other, in Satire: A symposium», *ό.π.*, σ. 409.

4. Feinberg, *Introduction to Satire*, *ό.π.*, σ. 11.

Παραδείγματα τέτοιας σάτιρας μπορούν να μας προμηθεύσουν άφθονα το θέατρο του παραλόγου, το σύγχρονο [1975] κωμικό μυθιστόρημα, ο πρωτοποριακός κινηματογράφος, εφόσον όλα τείνουν σε μια μεταφυσική παρά ηθική σάτιρα. Πράγματι, φαίνεται ότι οι μοντέρνοι σατιρικοί δεν παρουσιάζουν τις θετικές εναλλακτικές λύσεις της παλαιότερης σάτιρας, αλλά χρησιμοποιούν «ειρωνεία για χάρη της ειρωνείας: έναν τρόπο επινοημένο από μια διαλυμένη και νευρωτική προσωπικότητα», όπως τον χαρακτηρίζει ο Worcester.<sup>1</sup>

Το θέατρο του παραλόγου μαζί με την ποίηση και την πεζογραφία χρησιμοποιεί ως παράδειγμα και η Ellen Douglas Leyburn για να υποστηρίξει ότι η σύγχρονη σάτιρα έχει απομακρυνθεί πολύ από την αισιοδοξία της σάτιρας που πίστευε ότι ο άνθρωπος αξίζει να διορθωθεί. Τα σύγχρονα έργα του δυτικού πολιτισμού δεν αποπνέουν την πίκρα και την οργή της σάτιρας, αλλά ανησυχία, αγωνία και κυνισμό και είναι αμφίβολο, κατά τη μελετήτρια, αν πρέπει να τα θεωρήσουμε σάτιρες, και να μεταθέσουμε έτσι τα ήδη διευρυμένα όρια ενός ελαστικού όρου.<sup>2</sup> Από τις απαντήσεις άλλων θεωρητικών αποδείχθηκε ότι οι θετικές αξίες που ενσωματώνει μια σάτιρα εύκολα συγχέονται με τις νόρμες πάνω στις οποίες στηρίζεται.<sup>3</sup>

Η απάντηση που φάνηκε να προσδιορίζει ευκρινέστερα τη σχέση σάτιρας-νόρμας, κατά την αντίληψη του Petro, ήταν αυτή του Frye, ο οποίος υποστήριξε ότι «η ηθική νόρμα είναι έμφυτη στη σάτιρα: η σάτιρα παρουσιάζει κάτι σαν γκροτέσκο· το γκροτέσκο είναι εξ ορισμού παρέκκλιση από τη νόρμα· η νόρμα κάνει σατιρική τη σάτιρα. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο σατιρικός συγγραφέας πρέπει “να βάλει κάτι μέσα” που να αναπαριστά την ηθική νόρμα. Είναι ο αναγνώστης που πρέπει να προσδιορίσει την ηθική νόρμα, όχι ο συγγραφέας. Ο συγγραφέας μπορεί απλώς να αναπαριστά κάτι ως γκροτέσκο και έτσι να προκαλεί την αίσθηση της νόρμας».<sup>4</sup>

Φαίνεται πως η πλειοψηφία των μελετητών, όπως ο A. M. Tibbetts, υποστηρίζει πως η σάτιρα βασίζεται σε κάποιες νόρμες για τρεις κυρίως λόγους: α) εφόσον η σάτιρα εμπεριέχει κριτική ή επίθεση σ' αυτό που ο σατιρικός συγγραφέας θεωρεί κακό, είναι βασική προϋπόθεση ο συγγραφέας να καταστήσει σαφές τι θεωρεί κακό· β) το αντικείμενο επίθεσης πρέπει να είναι

1. Worcester, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium», *ό.π.*, σ. 392-393.

2. Ellen Douglas Leyburn, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium», *ό.π.*, σ. 402-404.

3. Keman και Philip Pinkus, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium», *ό.π.*, σ. 396-398 και 404-405, αντίστοιχα.

4. Petro, *ό.π.*, σ. 20.

πραγματικό, υπαρκτό και, κατά την κοινή αντίληψη, «κακό»: γ) η πλάγια φύση της σατιρικής επίθεσης (διαφορετικά είναι είτε πολεμική είτε λοιδορία) αναγκάζει τον σατιρικό συγγραφέα να καταστήσει σαφείς στον αναγνώστη τις νόρμες της δράσης, των ιδεών και της αλήθειας που εκφράζονται στο έργο.<sup>1</sup>

Εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη εκφράζει ο W. S. Anderson, που θεωρεί ασφαλέστερη μέθοδο προσέγγισης του θέματος τον προσδιορισμό του σατιρικού προσώπου. Ο Anderson ουσιαστικά στηρίζεται στη θεωρία του Kernan, ο οποίος έκανε, κατά τον μελετητή, έναν πειστικότατο διαχωρισμό ανάμεσα στον συγγραφέα και στον αφηγητή, περιορίζοντας τον όρο σατιρικός στον δραματικό χαρακτήρα, τον αφηγητή. Ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται ο αφηγητής με τον συγγραφέα, όσον αφορά τις απόψεις του, δεν είναι πάντα ανιχνεύσιμος. Ξεκινώντας από τον παραπάνω διαχωρισμό, ο Anderson θεωρεί πως η σάτιρα «απευθύνεται στη συνείδηση και τη λογική του αναγνωστικού κοινού, αλλά ο συγγραφέας δεν εγκρίνει απαραίτητα τις σταθερές που αποτυπώνονται στο έργο ούτε επιβάλλει καμιά κρίση. Για τις περισσότερες κατηγορίες σάτιρας αρκεί να δοθεί το πορτρέτο του αλλοπρόσβαλλου των προσώπων, συχνά με υπερβολικό τρόπο, δίχως αναφορά σε κοινώς αποδεκτά ιδανικά. Όπως το μεγαλύτερο μέρος της καλής λογοτεχνίας, η σάτιρα αφήνει στον αναγνώστη την ερμηνεία».<sup>2</sup> Εξάλλου, κατά τον μελετητή όλοι διαθέτουν μια κοινή λογική και πιστεύουν σε κοινώς αποδεκτές αλήθειες, με βάση τις οποίες λειτουργεί η σάτιρα.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση ενός σημαντικού μελετητή της σάτιρας, του Peter Thorpe, ο οποίος διαφωνώντας με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο Frye τη σάτιρα, ως ένα δισδιάστατο φαινόμενο, υποστηρίζει ότι οι νόρμες στη σάτιρα πολύ συχνά εμφανίζονται αποσπασματικά. Ο αναγνώστης πρέπει να σπάσει το έργο και να ανασυνθέσει τα αποσπάσματα με σωστό τρόπο για να βρει τη νόρμα: αυτό είναι λογικό αφού «η νόρμα της μεγάλης σάτιρας πολύ συχνά προσεγγίζει την πολυπλοκότητα του ίδιου του ανθρώπινου φαινομένου και το ανθρώπινο φαίνεται να είναι αυτό που αναζητούν οι μεγάλοι σατιρικοί, ακόμη και αν, καθώς υποστήριξε ο Freud, μπορεί να παρακινούνται από την ανάγκη να εκφράσουν εχθρική ή να εκτονώσουν την ενέργειά τους».<sup>3</sup> Η δυσκολία του αναγνώστη να ανασυνθέσει το σατιρικό κείμενο και να ανακαλύψει τις νόρμες έγκειται στο γεγονός ότι έχει συνηθίσει να συλλαμβάνει τις κατηγορίες της πραγματι-

1. A. M. Tibbetts, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 386-388.

2. W. S. Anderson, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 389.

3. Peter Thorpe, «Great Satire and the Fragmented Norm». *Satura...*, ό.π., σ. 413.

κότητας μέσα από δυαδικά αντιθετικά σχήματα, όπως θεός-διάβολος, τάξη-χάος, ψυχή-σώμα κ.ά. Επομένως, θεωρεί πως, προκειμένου να συλλάβει τη νόρμα της σάτιρας, κατά τον μελετητή, αρκεί να αντιστρέψει την αμαρτία, την κακία, την τρέλα που εκθέτει ο σατιρικός συγγραφέας. Στην πραγματικότητα, όμως, ο αναγνώστης για να ερμηνεύσει τη σάτιρα, πολλές φορές πρέπει να ξεπεράσει τις συνήθεις διχοτομίες του, ιδίως αν πρόκειται για σάτιρα του 20ού αιώνα.<sup>1</sup> Η τελευταία παρατήρηση του Thorpe αντανακλά τη δυσκολία που παρουσιάζει το πρόβλημα της ερμηνείας της σάτιρας, άρρηκτα συνδεδεμένο, όπως φάνηκε, με το θέμα της νόρμας.

«Αλλά ποια είναι η πρακτική σημασία του προβλήματος της νόρμας;» αναρωτιέται ο Petro. «Ο Booth μιλάει για “τρομακτική έκρηξη διχογνωμιών ως προς την ανάγνωση ενός έργου κατά τις τελευταίες δεκαετίες”». Εάν η αναγνώριση της νόρμας είναι ανέφικτη, συνεχίζει ο Petro, τότε ο αναγνώστης δεν έχει παρά να βασιστεί στον αφηγητή. Αλλά ο Booth έδειξε ότι η εμπιστοσύνη στον αφηγητή έχει κλονιστεί τελείως. Επομένως, η κατανόηση της νόρμας έχει ουσιαστική σημασία για τον μελετητή της μοντέρνας σάτιρας. «Είναι φανερό ότι η σάτιρα αποτέλεσε και αποτελεί πεδίο αντιθέσεων και αντιφάσεων», καταλήγει ο μελετητής, αγγίζοντας με την ακόλουθη παρατήρησή του την ουσία του προβλήματος της κριτικής όσον αφορά τη μοντέρνα σάτιρα: «Το μεγαλύτερο ποσοστό ευθύνης το φέρει η φύση της ειρωνείας, η οποία αποτελεί κατ' εξοχήν εργαλείο της μοντέρνας σάτιρας».<sup>2</sup>

## 2. Τα κίνητρα

Με το πρόβλημα της νόρμας συνδέεται και ένα σημαντικό ερώτημα που τέθηκε από την αρχή: ποιο είναι το κίνητρο της σάτιρας; Οι μελετητές, αν και συμφωνούν ως προς τις κριτικές (ή επιθετικές) προθέσεις της σάτιρας, δέχονται πως, τελικά, ό,τι παρακινεί το συγγραφέα της σάτιρας είναι η αισθητική επιθυμία να εκφραστεί, και όχι η ηθική επιθυμία να αναμορφώσει. Τούτο ισχύει περισσότερο για τη σάτιρα του 20ού αιώνα παρά για τη σάτιρα προγενέστερων εποχών, καθώς συνδέεται με το θέμα του διδακτικού σκοπού της λογοτεχνίας. Έτσι, για να πάρουμε παραδείγματα από την ελληνική γραμματεία, ο τρόπος με τον οποίο ο Ανδρέας Λασκαράτος συνοψίζει τα χαρακτηριστικά του σατιρικού συγγραφέα είναι αντιπροσωπευτικός

1. Thorpe, «Thinking in Octagons: Further Reflections on Norms in Satire». *Satura...*, ό.π., σ. 416.

2. Petro, ό.π., σ. 21.

για τη σάτιρα της εποχής του: «Ο νοῦς του [του σατιρικού συγγραφέα] εἶναι θύλακας χειρουργικῶν ἐργαλείων. Ἄλλα κόβουνε, καὶ ἄλλα τρυποῦνε· ἄλλα σκίζουνε, καὶ ἄλλα ξεσκλοῦνε. Ὄταν συγκαταβαίνοντας χαϊδεύη, χαϊδεύει μὲ τὰ νύχια του· καὶ εἶναι τούτη ἡ μόνη συγκατάβαση ποὺ μπορεῖ νὰ κάμῃ».<sup>1</sup> Σ' αὐτὴν τὴν παράδοση τῆς κλασικῆς σάτιρας εντάσσονται καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Σούτσος καὶ ἡ ιδιότυπη περίπτωση τοῦ Εὐμανουὴλ Ροῖδης, ποὺ καλλιέργησε τὴ σάτιρα ὡς μέσο σωφρονισμοῦ καὶ τιμωρίας.<sup>2</sup> Στον 20ὸ αἰῶνα ἡ σάτιρα γίνεται περισσότερο αμυντικὴ καὶ φιλοσοφικὴ καὶ λιγότερο επιθετικὴ, ὅπως, π.χ., στὴν περίπτωση τοῦ Καρυωτάκη καὶ τοῦ Σεφέρη.<sup>3</sup> Ἄλλωστε, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ σατιρικός συγγραφέας, ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι «ώριμο τέκνο τῆς οργῆς», ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἕνας τεχνίτης τοῦ λόγου καὶ νὰ θέτει αισθητικὰ κριτήρια γιὰ νὰ πετύχει τὸν κριτικὸ τοῦ στόχο. Καὶ ὅσο πιο ικανοποιητικὴ εἶναι μιὰ σάτιρα ὡς λογοτεχνικὸ κείμενο, τόσο πιο αποτελεσματικὴ εἶναι καὶ ὡς πρὸς τὴν κριτικὴ τῆς διάστασης. Ἡ ἀναγνωστικὴ ἐμπειρία δείχνει, ἐξάλλου, ὅτι μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου διασώζονται κυρίως σάτιρες ποὺ αποτελοῦν σημαντικὰ λογοτεχνικὰ κείμενα. Ἄλλωστε, ἡ λογοτεχνικότητα εἶναι ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ τῆς σάτιρας ἀπὸ τὸν λίβελλο καὶ ἄλλα κείμενα μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει ἴδιους ἢ παρεμφερεῖς στόχους.

### 3. Οἱ στόχοι

Οἱ στόχοι τῆς σάτιρας εἶναι παλιοὶ καὶ ἡ ἐπιτυχία τῆς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν τεχνασμάτων στα ὁποῖα στηρίζεται. Ἡ ἀπόκρυψη καὶ ἡ υποκρισία εἶναι ἡ πιο πλούσια πηγή τῆς. Ὁ ἄνθρωπος, παρατηρεῖ ὁ Feinberg, θέλει νὰ δείχνει ὅτι πάντα κινεῖται ἀπὸ τὸ καλὸ, τὸ ἠθικὸ, τὸ ἰδανικὸ, πράγμα ποὺ ἀντίκειται στὴ φύση τοῦ καθὼς αὕτη ἀποτελεῖ μίξη καλοῦ καὶ κα-

1. Ἀνδρέας Λασκαράτος, Ἰδοὺ ὁ Ἄνθρωπος. Ἐπιμέλεια: Γ. Γ. Ἀλισανδράτος, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1970, σ. 151. Βλ. καὶ Ν. Τζουγανάτος, «Ἀνδρέας Λασκαράτος», *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα*, ὅ.π., σ. 98-127.

2. Α. Σούτσος, «Περὶ Σατύρας». *Ἑλληνικὴ Πλάστιγξ*, 5 (Ἰούλιος-Αὐγούστος 1836), σ. 140-156. Βλ. καὶ Παν. Μουλλάς, «Ἀλέξανδρος Σούτσος», *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα*, ὅ.π., σ. 46-70. Ἄλκης Ἀγγέλου, «Εὐμανουὴλ Ροῖδης», *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα*, ὅ.π., σ. 128-153.

3. Γ. Π. Σαββίδης, «Ὁ σατιρικός Καρυωτάκης», *Ἐφημερὸν σπέρμα (1973-1978)*. Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1978, σ. 263-283. Γιάννης Παπακώστας, *Ὁ πολιτικὸς Καρυωτάκης*. Ἀθήνα, Ἑστία, 1993. Γ. Π. Σαββίδης, «Γιώργος Σεφέρης». *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα*, ὅ.π., σ. 275-304. Κατερίνα Κωστίου, «Γιώργος Σεφέρης: ἀπὸ τὴν εἰρωνεία στὴ σάτιρα;». *Νέα Ἑστία*, 1728 (Νοέμβριος 2000) 642-677.

κού.<sup>1</sup> Σὲ ὅλες τὶς κοινωνίες επικρατεῖ ἡ τάση νὰ ἀποκρύπτει κανεὶς τὶς μὴ ἀποδεκτὲς ποιότητες τῆς συμπεριφορᾶς του. Ἡ ἐξάρτηση τῶν ἀτόμων ἀπὸ τοὺς ἄλλους στὶς πολιτισμένες κοινωνίες ὁδηγεῖ σὲ τεχνητὲς σχέσεις καὶ ἄρα σὲ υποκρισία. Ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Feinberg, ἡ παράδοση, οἱ συμβάσεις, ἡ αὐτοπροστασία, ὁ καθωσπρεπισμὸς ἀπαιτοῦν συμπεριφορὰ υποκριτικὴ. Καὶ ὅσο πιο κομπορμιστικὴ εἶναι μιὰ συμπεριφορὰ τόσο πιο εὐάλωτη εἶναι στα βέλη τῆς σάτιρας. Οἱ θεωρητικοὶ τῆς σάτιρας διαφωνοῦν ἀν συγκεκριμένα άτομα ἢ γενικὸι τύποι θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀντικείμενο τῆς σάτιρας. Σὲ κάθε περίπτωση ὅμως, ὅπως εὐστοχα ἐπισημαίνει ὁ μελετητὴς, δὲν σατιρίζεται ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ νόρμα, κοινωνικὴ ἢ ἠθικὴ, ἀλλὰ ἡ υποκριτικὴ ταύτιση μὲ τὴ νόρμα. Ὑπάρχουν δύο τρόποι γιὰ νὰ γίνουν τὰ άτομα ἀντικείμενα τῆς σάτιρας: α) ἕνα συγκεκριμένο πρόσωπο νὰ γίνῃ ἥρωας ἐνὸς ἔργου, β) νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας χαρακτήρας ποὺ νὰ ἀποκαλύπτει τὶς ἀνθρώπινες ἀδυναμίες.

Ὁ μελετητὴς προβαίνει σὲ μιὰ σύνοψη τῶν ἀπόψεων ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τῶν χαρακτήρων: «Ἡ παραδοσιακὴ ἀπόψη εἶναι αὕτη ποὺ υποστηρίζει ὅτι οἱ χαρακτήρες στὴ σάτιρα εἶναι στερεότυποι καὶ ἡ σάτιρα πετυχαίνει, ὅταν πετυχαίνει, εἰς πείσμα αὐτοῦ τοῦ περιορισμοῦ. Ἄλλοι θεωρητικοὶ, ὅπως ὁ Bergson καὶ ὁ Lewis, ἐπιμένουν ὅτι ἡ χρῆση στερεοτύπων εἶναι καὶ ἐπιθυμητὴ καὶ αποτελεσματικὴ, μιὰ μοναδικὴ λειτουργία τῆς τέχνης τῆς σάτιρας. Μερικοὶ μελετητὲς, ὅμως, ὅπως ὁ Eric Bentley καὶ ὁ James B. Hall, υποστηρίζουν ὅτι στὴ μοντέρνα ἐποχὴ οἱ χαρακτήρες εἶναι πολὺ πιο διακριτικοὶ καὶ σύνθετοι ἀπὸ ὅ,τι στὸν Swift, τὸν Molière καὶ τὸν Ἀριστοφάνη. Πάνω στο θέμα ὑπάρχουν καὶ πιο ἀκραίες θέσεις: π.χ. ἡ Mary McCarthy πᾶει ἀκόμη πιο μακριὰ καὶ υποστηρίζει ὅτι οἱ κωμικοὶ χαρακτήρες εἶναι πιο ἀξιόπιστοι, πιο ρεαλιστικοὶ καὶ πιο αποτελεσματικοὶ ἀπ' ὅ,τι οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς τραγωδίας».<sup>2</sup> Μὲ τὸ θέμα τῶν χαρακτήρων συνδέεται ἄμεσα τὸ πολυσυζητημένο θέμα τοῦ προσώπου (persona), γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται λόγος ἀμέσως παρακάτω [σ. 93-100].

Ἐπίσης, οἱ θεσμοὶ καὶ οἱ κοινωνίες μποροῦν νὰ αποτελέσουν ἀντικείμενο τῆς σάτιρας. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ κοινωνίες βασιζοῦνται σὲ ἠθικὰ συστήματα θεωρητικὰ ἀφογα καὶ ἄρα ἀδύνατα στὴν πράξη, παρέχουν στὴ σάτιρα ἀνεξάντλητο υλικὸ, παρατηρεῖ ὁ Feinberg. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ὅσο πιο προχωρημένη ἢ ἰδανικὴ εἶναι μιὰ κοινωνία, τόσο πιο υποκριτικὴ εἶναι. Μὲ τὴν ἴδια λογικὴ ἡ θρησκεία, οἱ νόμοι καὶ ἡ πολιτικὴ δίνουν υλικὸ στὴ σάτιρα.

1. Feinberg, ὅ.π., σ. 23. Ἀναλυτικότερα γιὰ τὶς πηγές τῆς σάτιρας βλ. ὅ.π., σ. 23-43.

2. Feinberg, «The inadequacy of recent definitions», ὅ.π., σ. 76.



Μια άλλη πλούσια πηγή σάτιρας είναι η κοσμική ειρωνεία και η ειρωνεία της τύχης, με την έννοια του παράλογου στοιχείου που προδίδει τις ανθρωπίνες προσδοκίες. Στη μοντέρνα λογοτεχνία και στο θέατρο του παραλόγου, όπως εύστοχα επισημαίνει ο μελετητής, η έμφαση δεν δίνεται στο γεγονός ότι οι θεοί παίζουν με τον άνθρωπο αλλά στο ότι οι άνθρωποι συμπεριφέρονται σαν Θεοί σε ένα άθεο σύμπαν.

#### 4. Ο ψευδορεαλισμός και το γκροτέσκο

Η σάτιρα χρησιμοποιεί πληθώρα λεπτομερειών για να υπηρετήσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αλλά η κριτική θεωρεί παρακινδυνευμένο, αν όχι αδύνατο, να διακρίνει κανείς τη σάτιρα σύμφωνα με το βαθμό του ρεαλισμού που υποκρίνεται, διότι ακόμη και το πιο «ρεαλιστικό» είδος με μεγάλη δυσκολία αποφεύγει να γίνει συμβολικό, παρά την τάση της αληθοφάνειας.<sup>1</sup> Αυτή την τάση της σάτιρας για αληθοφάνεια ο Feinberg την ονομάζει ψευδορεαλισμό.<sup>2</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις του Jean Sareil ο οποίος εξετάζοντας τη συνεργασία του ρεαλισμού και της φαντασίας στο κωμικό παρατηρεί ότι: «μια σκηνή γίνεται πραγματικά κωμική, στο μυαλό ενός συγγραφέα, μόνο από τη στιγμή που του παρουσιάζεται με διττή μορφή, δηλ. με δύο παράλληλους κώδικες αναπαράστασης (π.χ. το ρεαλιστικό και το φανταστικό), και που, λόγω ακριβώς της διάστασης των δύο τρόπων αφήγησης –χωρίς κανένα άλλο κοινό σημείο εκτός από αυτά που θέτει ο συγγραφέας–, αναδύονται μοιραία αντιφάσεις γελοίες. Αυτό που μετρά εδώ είναι ο δημιουργικός οίστρος, που πηγάζει από αυτήν την παράλογη σύλληψη. Κατά κανόνα, το κοινό καλείται να συμμετάσχει σ' αυτό το παιχνίδι. Ενίοτε όμως συμβαίνει αυτή η διττή έμπνευση να μην είναι δυνατό να εξηγηθεί εν συντομία, ή ακόμη να μην απαιτεί κάποια εξήγηση. Τότε, ο συγγραφέας αρκείται στο να αναπτύξει αυτή τη διπλή ακολουθία, χωρίς να προσπαθεί να εντάξει τους αναγνώστες σ' αυτό το διασκεδαστικό για τον ίδιο παιχνίδι».<sup>3</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο γάλλος μελετητής, η ταυτόχρονη κίνηση της αφήγησης στα δύο επίπεδα του ρεαλισμού και της φαντασίας βοηθά τον συγγραφέα να πετύχει τη βασική του επιδίωξη που είναι η έκπληξη.<sup>4</sup> Γι' αυτό τον λόγο τόσο ο ρεαλισμός όσο και η φαντασία χρησιμοποιούνται

1. Kernan, «A Theory of Satire», ό.π., σ. 257.

2. Feinberg, *Introduction to Satire*, ό.π., σ. 61.

3. Jean Sareil, *L'écriture comique*, Presses Universitaires de France, 1984, σ. 128.

4. Sareil, ό.π., σ. 130.

από τον συγγραφέα ελεγχόμενα· διότι ο στόχος δεν είναι να προβληθεί ένα από τα δύο αλλά η αντίθεσή τους. Αυτός είναι ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο ο χαρακτηρισμός ψευδορεαλισμός που, όπως αναφέρθηκε, επιθέτει ο Feinberg στη σάτιρα είναι επιτυχέστερος του όρου ρεαλισμός. Ιδίως στην περίπτωση που ο σατιρικός συγγραφέας προβάλλει μια άλογη σύλληψη ή ένα εξωπραγματικό συμβάν, ο ψευδορεαλισμός βοηθάει το εξωφρενικό, το θαυμαστό να ενταχθεί στην πραγματικότητα έτσι ώστε να χάσει τη φανταστική του ταυτότητα. Γιατί «όταν η αφήγηση θέτει στο ίδιο επίπεδο το τετριμμένο και το θαυμαστό, τον τόνο αναγκαστικά τον δίνει το τετριμμένο».<sup>1</sup> Αρκεί να δει κανείς με πόσο φυσικό τρόπο εντάσσεται στην πραγματικότητα η «θαυμαστή» αμαξοστοιχία των εξήμισυ που ταξιδεύει με την όπισθεν στον χώρο και στον χρόνο, στο διήγημα «Η τελευταία των 6<sup>1/2</sup>» του Σκαρίμπα, για να καταλάβει την υπονομευτική λειτουργία του ψευδορεαλισμού.<sup>2</sup> Τούτο δεν αφορά μόνον το περιεχόμενο αλλά και τη μορφή του έργου –εφόσον αυτά τα δύο δεν είναι δυνατόν να νοηθούν ξεχωριστά–, και φυσικά και το επίπεδο της γλώσσας. Ο ίδιος συγγραφέας μπορεί να δώσει πλήθος παραδείγματα με την ανατροπή της εκφοράς του λόγου από ήρωές του που ψευδίζουν, έχουν γλωσσικές μονομανίες, είναι παντελώς αγράμματοι, μιλούν το τοπικό ιδιόλεκτο της πατρίδας τους κ.ο.κ.<sup>3</sup>

Και βέβαια δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι παράλληλα με τον ψευδορεαλισμό, η σάτιρα χρησιμοποιεί γκροτέσκα στοιχεία ή μάλλον χιούμορ με γκροτέσκα στοιχεία. Η τέχνη του γκροτέσκου κάνει το άσχημο να φαίνεται συναρπαστικό. «Δύο στοιχεία γεφυρώνουν το χάσμα μεταξύ συμπάθειας και απέχθειας», επισημαίνει ο Worcester, «το ένα είναι η εγγύτητα όρασης και το άλλο η απόσταση. Η εγγύτητα υπηρετείται όταν βλέπουμε γνωστά πράγματα μέσα από μια ανοίκεια οπτική. [...] Οι λεπτομέρειες δεν υπηρετούν παρά την ανάδειξη της ανακρίβειας ή της υποκρισίας που ενέχονται στις συμβατικές συμπεριφορές. Η απόσταση κάνει την εμπει-

1. Sareil, ό.π., σ. 134.

2. Γιάννης Σκαρίμπα, «Η τελευταία των 6<sup>1/2</sup>», *Τρεις άδειες καρτέλες*, επιμ. Κατερίνα Κωστήου, Νεφέλη, 1998, σ. 35-59.

3. Ο Sareil (ό.π., σ. 132-133) φέρνει ως παράδειγμα τον ομόλογο του δικού μας Σκαρίμπα γάλλο συγγραφέα Raymond Queneau ο οποίος, όταν αναπαράγει τις αποχρώσεις της λαϊκής προφοράς, στοχεύει στον ρεαλισμό και, ανεξάρτητα από το κωμικό αποτέλεσμα, υπηρετεί το ενδιαφέρον του για την αναμόρφωση της γραπτής γαλλικής γλώσσας. Το κατά πόσο ανάλογα τεχνάσματα του Σκαρίμπα συνδέονται με το γνωστό ενδιαφέρον του για τη γλώσσα είναι μια μόνο πτυχή του σημαντικότερου ζητούμενου που θέτει στη φιλολογία το έργο του, της γλώσσας του.

ρία διασκεδαστική».<sup>1</sup> Στόχος του σατιρικού συγγραφέα είναι να δώσει όση περισσότερη έμφαση μπορεί στην καταστροφική ασχήμια και στη δύναμη του κακού. Για να πετύχει αυτόν τον στόχο πάντα χρησιμοποιεί το γκροτέσκο και την παραμόρφωση. Η μοντέρνα σάτιρα χρησιμοποιεί πολύ το γκροτέσκο – καθώς και την καρικατούρα. Γι' αυτόν τον λόγο, πριν περάσουμε στις τεχνικές της σάτιρας, είναι σκόπιμο να δούμε τα βασικότερα χαρακτηριστικά του γκροτέσκου, μια και με την καρικατούρα θα ασχοληθούμε διεξοδικότερα, όταν θα εξετάσουμε την τεχνική της ασυμφωνίας.

Στο γκροτέσκο («η λογική που υπόκειται στην οργάνωση του υλικού κόσμου καταστρέφεται ανεπανόρθωτα και ο κόσμος τείνει να οργανωθεί σε νοητά σχήματα και να γίνει ένας ατέλειωτος αριθμός αποσυνδεδεμένων αντικειμένων, ένας συρφετός».<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον Henry Schmidt («ο μηχανισμός του γκροτέσκου, όπως και της καρικατούρας, είναι παράλογος, διότι σκόπιμα παρεκκλίνει από τη δεδομένη νόρμα ή ακόμη την καταστρέφει για να προκαλέσει σοκ ή αβεβαιότητα. Αυτό το καταφέρνει μέσα από την αντιπαράθεση τελείως άσχετων μεταξύ τους αντικειμένων, υποχρεώνοντας τον παρατηρητή να κάνει συσχετισμό ξένο προς τις σταθερές με τις οποίες είναι εξοικειωμένος».<sup>3</sup> Έτσι, ο παρατηρητής χάνει την αίσθηση των αναλογιών και της λογικής ισορροπίας. Σήμερα, συνεχίζει ο μελετητής, η θεωρία γύρω από το γκροτέσκο έχει αποκτήσει φιλοσοφικές διαπλοκές, αλλά ο όρος εξακολουθεί να διατηρεί την άμεση σχέση του με την αισθητική. Περιγράφει αυτό που είναι υπερβολικό, ώστε να μην μπορεί να γίνει πιστευτό.

Η αντίδραση του αναγνώστη απέναντι στο γκροτέσκο κυμαίνεται μεταξύ του τρόμου και του γέλιου. Η ψυχολογία θεωρεί πως στην αντίδραση αυτή υπόκειται ξαφνική και απροσδόκητη ανακούφιση από ανησυχία με κατάληξη το γέλιο.<sup>4</sup> Στη διαδικασία του γκροτέσκου ενυπάρχει ένα παιχνίδι με την πραγματικότητα. Η βασική του τεχνική είναι να τονίζει τα ασήμαντα στοιχεία και να αποσιωπά τα σημαντικά.<sup>5</sup> Μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα το

1. Worcester, ό.π., σ. 60-70. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ό.π., σ. 66).

2. Kernan, *The Plot of Satire*, ό.π., σ. 81. Για το γκροτέσκο (ορισμό, προέλευση όρου, χαρακτηριστικά, σχέση του με σάτιρα και ειρωνεία) βλ. Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*. Μτφρ. Ιουλία Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, 1984.

3. Βλ. Henry J. Schmidt, *Satire, Caricature and Perspectivism in the works of Georg Büchner*. The Hague-Paris, Mouton, 1970, σ. 37-38.

4. Ernst Kris, «Ego Development and the Comic». *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938) 88. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ό.π., σ. 64).

5. Βλ. Boris Eichenbaum, «How the "Overcoat" is made» (1924), που περιλαμβάνεται μεταφρασμένο στα αγγλικά στον τόμο Robert A. Maguire (επιμ. και μτφρ.), *Gogol from the*

γκροτέσκο ήταν συνώνυμο του αφύσικου, του παράξενου και του παραμορφωτικού. Στον 20ό όμως αιώνα συνδέθηκε κυρίως με την τέχνη και υπόκειται και στις τρεις διαφορετικές δραστηριότητες που σχετίζονται μ' αυτήν: τη δημιουργική διαδικασία, το έργο τέχνης καθ' αυτό και την πρόσληψή του. Σύμφωνα με τον Kayser, το γκροτέσκο είναι μια προσπάθεια επίκλησης και υπόταξης της δαιμονικής άποψης του κόσμου και μπορεί να διακριθεί στο φανταστικό και στο σατιρικό γκροτέσκο.<sup>1</sup>

Από αυτήν την τελευταία θεώρηση ξεκινά ο Bakhtin, για να υποστηρίξει ότι ο 20ός αιώνας σήμανε μια νέα δυναμική αναβίωση του γκροτέσκου. Ο Bakhtin βλέπει δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: α) τη μοντέρνα (Alfred Jarry), που συνδέεται με τη ρομαντική παράδοση και επηρεάστηκε από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού, και β) τη ρεαλιστική (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda), η οποία συνδέεται με την παράδοση του ρεαλισμού και της λαϊκής κουλτούρας και αντανακλά την επίδραση μορφών του καρναβαλιού. Αντίθετα με την παραδοσιακή άποψη που θεωρεί το γκροτέσκο θλιβερό, απάνθρωπο και εχθρικό, ο Bakhtin πιστεύει πως είναι βασισμένο στις αρχές του γέλιου και του πνεύματος του καρναβαλιού.<sup>2</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίληψη του Frye για την ηθική διάσταση του γκροτέσκου, εφόσον η επιλογή του γκροτέσκου αλλά και η ανάγνωσή του προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός λανθάνοντος ηθικού μέτρου, απαραίτητου σε μια εχθρική στάση απέναντι στην εμπειρία.<sup>3</sup>

Το γκροτέσκο, λοιπόν, υποτάσσεται στον ευρύτερο όρο *παραμόρφωση*, ο οποίος αποτελεί λέξη-κλειδί για την κατανόηση του μηχανισμού της σάτιρας και των τεχνικών της, που θα εξετάσουμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

*Twentieth Century: Eleven Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1974, σ. 288. (Παρατίθεται από τον Petro, ό.π., σ. 14).

1. Βλ. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*. Μτφρ.: U. Wisstein, New York, Mc Graw Hill, 1966, σ. 28 και 188. (Παρατίθεται από τον Petro, ό.π., σ. 14-15).

2. Βλ. την εισαγωγή του βιβλίου του Rabelais and his World. Μτφρ.: H. Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT Press, 1968, σ. 46-47. (Παρατίθεται από τον Petro, ό.π., σ. 15).

3. Βλ. Frye, *Η Ανατομία της Κριτικής*, ό.π., σ. 225.

### Γ. Μηχανισμός

Ένα από τα σημεία τα οποία βρίσκουν ομόφωνη την κριτική είναι ότι η λειτουργία της σάτιρας είναι διανοητική. Η μέθοδος που ορίζει τη σάτιρα είναι η παιγνιώδης παραμόρφωση. Ο σατιρικός συγγραφέας έχει να αντιμετωπίσει αρκετά «μεθοδολογικά» προβλήματα. «Εάν η πιο σημαντική πλευρά της σάτιρας», παρατηρεί ο Hodgart, «είναι η θεματολογία της, ό,τι την διαφοροποιεί από άλλες λογοτεχνικές εκφράσεις είναι ο τρόπος, δηλαδή η προσέγγιση του θέματος. Ο σατιρικός συγγραφέας μπορεί να χρησιμοποιεί μια ευρεία κλίμακα λογοτεχνικών μορφών, αλλά είναι αναγκασμένος να χρησιμοποιεί ένα σχετικά περιορισμένο αριθμό τεχνικών».<sup>1</sup>

Ψυχολογική βάση και συνάμα σκοπός αυτών των τεχνικών είναι η «μείωση» του θύματος. Συνήθως η σάτιρα, κατά τον μελετητή, ξεκινά από το επίπεδο της πλοκής και επεκτείνεται στο επίπεδο του ύφους και της γλώσσας. Πολύ συχνά περιλαμβάνει παρομοιώσεις ή μεταφορές από τον κόσμο των ζώων ή κατεβαίνει ακόμη πιο κάτω στον κόσμο των φυτών ή των ανόργανων όντων. Μέσα σ' αυτήν τη λογική ο σατιρικός συγγραφέας ενδιαφέρεται πολύ για τον άνθρωπο-μηχανή, το ρομπότ. Γι' αυτό πολύ συχνά σε σατιρικά κείμενα εκτίθενται μονομανίες, που είναι μια έκφραση μηχανικής αντίληψης. Επίσης, ο Hodgart επισημαίνει ότι η μίμηση είναι μια σημαντική σατιρική τεχνική. Η μίμηση υποβαθμίζει το θύμα σε μια χαμηλή τάξη όντων, επιμένοντας στην επαναληπτικότητα. Η μίμηση είναι παραβίαση του ιδιαίτερου, διότι καταστρέφει την πίστη του κάθε ανθρώπου ότι είναι μοναδικός και αμίμητος: ακόμη και όταν παρουσιάζεται με χαριτωμένο ή ανάλαφρο τρόπο, στην ουσία δεν είναι παρά άλλο ένα όπλο ενάντια στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια.<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον μηχανισμό της μίμησης ο συγγραφέας επινοεί μια ομοιότητα ώστε το κοινό να αναγνωρίσει τη συμπεριφορά-πρότυπο. Αλλά δεν πρέπει να σταματήσει σε μια απλή προσωποποίηση: πρέπει να προχωρήσει ώστε να παραχθεί μια γελοία παραμόρφωση, στην οποία τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θύματος να παρουσιαστούν καθ' υπερβολήν. Έτσι, κατά τον μελετητή, δημιουργείται ένας άλλος χαρακτήρας ο οποίος επικαλύπτει το πρότυπο. Εύκολα μπορεί να κατανοήσει κανείς αυτήν τη λειτουργία αν σκεφθεί την καρικατούρα η οποία ανήκει στην οπτική μίμηση. Στη λογοτεχνία η μίμηση αυτή αντιστοιχεί στον «χαμηλό»

1. Hodgart, ό.π., σ. 108.

2. Hodgart, ό.π., σ. 121.

ρεαλισμό, φορείς του οποίου ήταν, περισσότερο πριν από τον 20ό αιώνα, η κωμωδία και η σάτιρα, διότι και οι δύο ασχολήθηκαν πολύ με τη ζωή των χαμηλών τάξεων. Ως εκ τούτου, η γλώσσα αυτής της λογοτεχνίας ήταν επίσης «χαμηλή», εφόσον μιμούνταν τη γλώσσα της αγοράς.

Μια άλλη μορφή μίμησης που διακρίνει ο Hodgart είναι η παρωδία, που θεωρείται βάση της λογοτεχνικής δημιουργίας από αρκετούς κριτικούς. Ασφαλώς η μίμηση παίζει σημαντικό ρόλο στην παρωδία, εφόσον οι ομοιότητες ανάμεσα στο παρωδούμενο έργο και στο νέο έργο είναι καθοριστικές. Εξίσου όμως σημαντικές είναι και οι διαφορές. Εξάλλου, ο χαρακτηρισμός της μεταμόρφωσης, που επιτυγχάνεται μέσω της παρωδίας, ως κωμικής είναι περιοριστικός για τη σύγχρονη παρωδία, όπως θα δούμε στο σχετικό κεφάλαιο.

Ακόμη, ο μελετητής θεωρεί πως η αφαίρεση της μάσκας που φορά ένα πρόσωπο από τον σατιριστή είναι μια μορφή μείωσης. Η καθάρση του από την persona που έχει επινοήσει συνεπάγεται την απογύμνωσή του και άρα την έκθεση των μειονεκτημάτων του. Αυτή η λειτουργία της σάτιρας συνδέεται άμεσα με το θέμα του συγγραφικού προσώπου, που θα εξεταστεί διεξοδικότερα παρακάτω [σ. 93-100].

Ένας άλλος τρόπος «μείωσης», που προτείνει ο μελετητής, είναι η καταστροφή ενός συμβόλου. Είναι γνωστό ότι η κοινωνία λειτουργεί μέσα από σύμβολα. Η αποσύνδεση του αντικειμένου από το συμβολικό του χαρακτήρα καταλήγει στη σάτιρα. Είναι αυτονόητο ότι όσο περισσότερα σύμβολα χρησιμοποιεί μια κοινωνική ομάδα, π.χ. η εκκλησία, ο στρατός κτλ., τόσο πιο εύαλωτη είναι στη σάτιρα.<sup>1</sup>

#### 1. Ιδιότητες

Είναι ήδη προφανές από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω ότι η σάτιρα δεν διακρίνεται ή δεν πρέπει να διακρίνεται για την αμεσότητά της, διότι κινδυνεύει να ξεπέσει σε λίβελλο ή προσβολή. Βέβαια, όπως θα δούμε παρακάτω [σ. 109], ο Feinberg θεωρεί την προσβολή ως μια υποκατηγορία της τεχνικής της υπεροχής, αλλά και εκεί υπεισέρχεται ως προϋπόθεση ο πλάγιος τρόπος. Μ' άλλα λόγια η προσβολή δεν πρέπει να είναι άμεση επίθεση. Για να είναι αποτελεσματική η σάτιρα πρέπει να είναι «καλυμμένη» ως προς την κριτική της διάσταση και διασκεδαστική, ώστε να μην γίνει ούτε

1. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους τρόπους μείωσης που χρησιμοποιεί η σάτιρα, βλ. Hodgart, ό.π., σ. 115-121.

δυσάρεστη ούτε ανιαρή. Και επειδή ο σατιρικός συγγραφέας είναι εκτεθειμένος στην κριτική των άλλων, όσον αφορά τις νόρμες που υπονοεί, πρέπει να είναι πρότυπο («συμπεριφοράς»). Όπως όλη η λογοτεχνία, η σάτιρα οφείλει τη δραστηριότητά της όχι στο τι αλλά στο πώς, στα μέσα, δηλαδή, που χρησιμοποιεί. Αυτά τα μέσα τα οποία έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, που ο Feinberg ονομάζει ιδιότητες της σάτιρας και εύλογα θεωρεί ότι καθορίζουν τις τεχνικές της,<sup>1</sup> μπορούν να συνοψισθούν ως εξής:

#### α. Παραμόρφωση (*Distortion*)<sup>2</sup>

Ο σατιρικός συγγραφέας παραμορφώνει με πολλούς τρόπους: ελαχιστοποιεί τις καλές ιδιότητες κάποιου και μεγιστοποιεί τις κακές· απομονώνει μοναδικές στιγμές ή συμβάντα και τα κάνει να φαίνονται κανόνες· παραθέτει τη γνώμη μιας αυθεντίας, που συμβαίνει να εξυπηρετεί την άποψή του· αφαιρεί κάτι από τα συμφραζόμενά του κ.ο.κ.

#### β. Πλάγιος τρόπος (*Indirection*)<sup>3</sup>

Ο πλάγιος τρόπος είναι από τις πιο δύσκολες και δυσπροσδιόριστες ιδιότητες, εν μέρει εξαιτίας της ποικιλομορφίας που παρουσιάζει, αλλά κυρίως διότι η επιτυχία του στηρίζεται σε πολύ λεπτές ισορροπίες διατύπωσης: λεκτική ειρωνεία, χρήση προσωπείου, παρωδία, αλληγορία, μπουρλέσκο, χρήση συμβόλων.

#### γ. Επιφανειακότητα (*Externality*)<sup>4</sup>

Ένα από τα συμπεράσματα που έχουν διατυπωθεί για τη φύση της σάτιρας πριν από τον 20ό αιώνα είναι ότι πρόκειται για επιφανειακή τέχνη, εφόσον ασχολείται με τον εξωτερικό εαυτό κι όχι με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και το ασυνείδητο.<sup>5</sup> Ασφαλώς αυτό δεν ισχύει για τη μοντέρνα

1. Ας υπενθυμιστεί εδώ ότι κάποιες από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί η σάτιρα emπίπτουν και στην περιοχή της ειρωνείας. Ήδη από την αρχή επισημάνθηκε ότι κινούμαστε σ' ένα χώρο όπου οι έννοιες κάποτε αλληλοεπικαλύπτονται και οι όροι συγχέονται. Βασική αιτία της σύγχυσης είναι το γεγονός ότι η μοντέρνα σάτιρα χρησιμοποιεί ως κατεξοχήν εργαλείο της την ειρωνεία. Βλ. Petro, ό.π., σ. 63 και Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*. Inédit, 2001, σ. 221.

2. Feinberg, ό.π., σ. 90-91.

3. Feinberg, ό.π., σ. 91-93.

4. Feinberg, ό.π., σ. 93-95.

5. Ο Bergson υποστηρίζει ότι όχι μόνο η σάτιρα αλλά και η κωμωδία ασχολείται με τον εξωτερικό εαυτό σε αντίθεση με την ποίηση που τείνει στην ενδοσκοπήση. (Feinberg, ό.π., σ. 94).

σάτιρα. Ο συγγραφέας της σάτιρας χρειάζεται απόσταση και χρησιμοποιεί διάφορες μεθόδους για να την δημιουργήσει.

#### δ. Βραχύτητα (*Brevity*)<sup>1</sup>

Ένας από τους κινδύνους που διατρέχει η σάτιρα είναι να γίνει ανιαρή λόγω μεγάλης έκτασης. Αυτός είναι συνήθως ο λόγος για τον οποίον η σάτιρα ευδοκιμεί επιτυχέστερα στα επιγράμματα ή εφευρίσκει άλλες μεθόδους που χαρακτηρίζονται από συντομία, π.χ. μια σειρά σατιρικών σκηνών.

#### ε. Ποικιλία (*Varieties*)<sup>2</sup>

Όπως ήδη επισημάνθηκε, η σάτιρα κάποτε απομονώνει πολλές λεπτομέρειες σε καταστάσεις, διαλόγους ή χαρακτήρες και τις παρουσιάζει ως ρεαλιστικές –και πράγματι είναι– έξω όμως από τα συμφραζόμενά τους. Αυτό που δεν αποκαλύπτει –και είναι κρίσιμο για τη λειτουργία της– είναι τα μεροληπτικά κριτήρια της επιλογής τους.

## 2. Τεχνικές

Ένα από τα κριτήρια προσέγγισης της σάτιρας, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι οι τεχνικές που χρησιμοποιεί. Η πολυπλοκότητα του φαινομένου της σάτιρας δημιουργεί αρκετές δυσκολίες στη σύνταξη μιας τυπολογίας των τεχνικών της. Είναι αυτονόητο και ευεξήγητο το γεγονός ότι οι τεχνικές που προτείνουν οι μελετητές του φαινομένου της σάτιρας αλληλοεπικαλύπτονται. Από τις ποικίλες προτάσεις που έχουν γίνει, η συστηματικότερη, κατά τη γνώμη μου, είναι η πρόταση του Feinberg ο οποίος με βάση τέσσερις τεχνικές που συνδέονται με τη λειτουργία του κωμικού και του γέλιου, την *ασυμφωνία*, την *έκπληξη*, την *υποκρισία* και την *υπεροχή*, δημιουργεί μια κατά το δυνατόν πλήρη τυπολογία τεχνικών.<sup>3</sup> Παρά το γεγονός ότι ακόμη και η πιο ευρεία και περιεκτική τυπολογία τεχνικών δεν μπορεί να είναι εξαντλητική, η χρησιμότητά της είναι αδιαμφισβήτητη. Παρακάτω [σ. 72-109] θα παρουσιάσω την τυπολογία που προτείνει ο μελετητής, εφαρμόζοντάς την συγχρόνως σε ελληνικά λογοτεχνικά κείμενα. Η ταξινόμηση που ακολουθεί δεν μπορεί να είναι πλήρης και για έναν επιπλέον λόγο: οι συγγραφείς της σάτιρας εφευρίσκουν καινούργιους τρόπους παρουσίασης του υλικού τους για να κρατή-

1. Feinberg, ό.π., σ. 95-98.

2. Feinberg, ό.π., σ. 98-100.

3. Feinberg, ό.π., σ. 101-250.

σουν την προσοχή του αναγνώστη. Εφόσον η σάτιρα, όπως και η ειρωνεία, εξαρτώνται άμεσα από την προσωπικότητα του συγγραφέα, κάθε συγγραφέας τείνει να χρησιμοποιεί περισσότερο ορισμένες τεχνικές και λιγότερο ή καθόλου άλλες. Π.χ., ο Λασκαράτος χρησιμοποιεί πολύ τη λαιδορία, την προσβολή και το ειρωνικό προσωπείο, ο Ροΐδης τη σαρκαστική διατύπωση, την αναγωγή στο παράλογο, την ασύμβατη ομαδοποίηση και την παραπληκτική παρουσίαση κ.ο.κ. Τις περισσότερες φορές οι συγγραφείς χρησιμοποιούν συνδυασμούς τεχνικών, των οποίων η στενή διαπλοκή δημιουργεί δυσκολίες στον ακριβή εντοπισμό της ρητορικής τους. Έτσι, στα παραδείγματα που ακολουθούν, αν και πολλές φορές οι τεχνικές διαπλέκονται και αλληλοσυμπληρώνονται, η αναφορά γίνεται κάθε φορά στην κυρίαρχη τεχνική δίχως ανάλυση των άλλων τεχνικών που στηρίζουν τη ρητορική, διότι έτσι μόνον η παράθεση παραδειγμάτων αποβαίνει διαφωτιστική.

### 1. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΣΥΜΦΩΝΙΑΣ (The Technique of Incogruity)<sup>1</sup>

Η θεωρία της ασυμφωνίας είναι η πιο δημοφιλής από όλες τις εξηγήσεις του χιούμορ. Ο Schopenhauer, υποστηρίζει ο μελετητής, θεωρεί ότι η πρόκληση γέλιου οφείλεται πάντα στην ξαφνική αντίληψη ότι υπάρχει ασυμφωνία μεταξύ μιας έννοιας και ενός πραγματικού αντικειμένου, το οποίο υποτίθεται ότι αναπαριστά η έννοια. Όμως δεν προκαλούν όλες οι ασυμφωνίες γέλιο, ενώ άλλες προκαλούν τρόμο, σοκ ή αηδία. Εξάλλου, δεν συμφωνούν όλοι οι μελετητές με τη θεωρία της ασυμφωνίας. Π.χ., ο Edmund Bergler, παρατηρεί ο Feinberg, θεωρεί ότι δεν γελάμε με την ασυμφωνία, αλλά «με την απόδειξη που αυτή μας παρέχει ότι οι δάσκαλοί μας έσφαλαν». Όλοι μας στη νεότητά μας διδαχτήκαμε ότι υπάρχει λογική στον κόσμο κι ότι όλα τα πράγματα έχουν μια συνέπεια για τον μορφωμένο άνθρωπο. Αλλά υποσυνείδητα υποπτευόμαστε ότι αυτό δεν είναι αλήθεια και η ασυμφωνία μάς χαροποιεί, διότι «δίνει επιχείρημα στο παιδί που βρίσκεται μέσα στον ενήλικα να αποδείξει αυτό που υποπτευόταν: ότι η επιβεβλημένη λογική ήταν εσφαλμένη».<sup>2</sup>

Αυτή η τεχνική μπορεί να πάρει τις ακόλουθες μορφές:

1. Feinberg, ό.π., σ. 101-142.

2. Edmund Bergler, *Laughter and the Sense of Humor*. New York, Intercontinental Medical Book Corp., 1956, σ. 65. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ό.π., σ. 102-103).

### A. Υπερβολή (Exaggeration)

Παραμορφώνοντας δεδομένες αξίες η υπερβολή τις καθιστά γελοίες. Ο μηχανισμός της υπερβολής έγκειται στη σύγχυση των κατηγοριών της πραγματικότητας. Μια συνηθισμένη μορφή υπερβολής είναι η φαρσοκωμωδία.<sup>1</sup> Όλοι οι συγγραφείς χρησιμοποιούν την υπερβολή είτε υποκρινόμενοι τους ρεαλιστές, είτε αναδεικνύοντας τα παράλογα στοιχεία του κόσμου. Η υπερβολή διευκολύνει το έργο της σάτιρας, διότι ασκεί την κριτική της μεγεθύνοντας τα αρνητικά στοιχεία και μειώνοντας τα θετικά. Η υπερβολή είναι το βασικό χαρακτηριστικό τριών σατιρικών τεχνασμάτων:

#### a. Λαιδορία (Invective)

Θεωρείται μια από τις πιο πρώιμες μορφές σάτιρας και στηρίζεται αποκλειστικά στην υπερβολή. Η λαιδορία δεν χρησιμοποιεί την απόκρυψη. Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην εξολοθρευτική κριτική και στη γκρίνια δεν διακρίνεται πάντα εύκολα από τον αναγνώστη, γι' αυτό και η λαιδορία προσδιορίζεται δύσκολα. Εξάλλου, η ευθύτητα που την διακρίνει καθώς και η έλλειψη χιούμορ οδηγούν κάποιους μελετητές, ορθά κατά την αντίληψή μου, να μην την θεωρούν μορφή σάτιρας. Είδαμε πως ο Worcester, ήδη από το 1940, θεωρεί τη λαιδορία μορφή σάτιρας ισότιμη με το μπουρλέσκο και την παρωδία. Παρόμοια άποψη έχουν και άλλοι μελετητές θεωρώντας ότι η λαιδορία ήταν αποκλειστικό όπλο της παλαιότερης σάτιρας, αλλά εκτοπίστηκε από άλλα πιο διακριτικά όπλα, και πως είναι «αυτοπροσδιοριζόμενη μορφή τέχνης», που χρειάζεται κομψότητα μορφής για να αναδείξει το μεγαλείο του περιεχομένου και υπαινικτικότητα για να κρύψει την προσβολή.<sup>2</sup> Υπάρχουν βέβαια και μελετητές που θεωρούν τη λαιδορία όχι σάτιρα αλλά «γείτονα της σάτιρας» που έχει σκοπό να ψυχαγωγήσει και όχι να καταστρέψει. Σε κάθε περίπτωση η λαιδορία χρειάζεται κομψότητα μορφής και εμπίπτει στις συμβάσεις που διέπουν τη λογοτεχνία.

Στο παρακάτω απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Ο Πίθηκος Ξούθ* του Ιάκωβου Πιτσιπίου, ο Βαρθόλδου χρησιμοποιεί τη λαιδορία για να περιγρά-

1. Όπως ήδη επισημάνθηκε, ο σατιρικός συγγραφέας θεωρείται αποτρόπαιος, χαρακτηρισμός που προέρχεται από τη χρήση πολλών στοιχείων του γκροτέσκου. Κατά τον Feinberg (ό.π., σ. 105), αρκετοί συγγραφείς, όπως π.χ. ο Bernard Shaw, θεωρούν τη χυδαιότητα, που είναι στοιχείο της φαρσοκωμωδίας, απαραίτητο εφόδιο του συγγραφέα.

2. Arthur Melville Clark, «The Art of Satire and the Satiric Spectrum», στον τόμο *Satura...*, ό.π., σ. 141. Παρεμφερώς, Hodgart, ό.π., σ. 130. Αντιθέτως, Hight, *The Anatomy of Satire*, ό.π., σ. 155-156.

ψει τη σύζυγο του σωτήρα του, Ροβέρτου Ροφέρου, που τον έβγαλε από τη φυλακή:<sup>1</sup>

Ἄλλ' ἡ τύχη, ἐν ᾧ ἐξ ἑνὸς βοηθοῦσα ὄλας αὐτοῦ [τοῦ Καρόλου Ροφέρου] τὰς ἐπιχειρήσεις κατέστησεν αὐτὸν κύριον μεγάλου πλούτου, ἐξ ἑτέρου ἔχυσεν ἐντὸς τοῦ ποτηρίου τῆς ζωῆς αὐτοῦ τὸ πικρότερον φάρμακον· διότι ἡ σύζυγος τοῦ ἀνδρὸς τούτου Φιλιππίνα ἦτον ἐκ τῶν καταχθονίων ἐκείνων Ἐρινύων, τὰς ὁποίας κατὰ καιροὺς ὁ ἄδης ἐξερεύγεται ἐπὶ τῆς γῆς ὑπὸ τὴν γυναικείαν μορφὴν πρὸς ὄνειδος καὶ ἐξύβρισιν τοῦ ὠραίου φύλου· ἐπειδὴ ἡ γυνὴ αὕτη οὐσα φύσεως μοχθηρᾶς καὶ διεστραμμένης, ἀσεβῆς περὶ τὰ θεῖα, καταχθόνιος ὑποκρίτρια, αἰσχρὰ ψευδολόγος, ἀναίσχυντος συκοφάντης, ἀσελγῆς, ὀργίλος, παράφρων, ἀπάνθρωπος καὶ στερημένη παντὸς αἰσθήματος τιμῆς καὶ φιλοτιμίας, καὶ ποτὲ μὲν ρυπαρὰ φιλάργυρος, ποτὲ δὲ ἀπονεννημένη ἄσωτος, ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ ἄνευ ὑπερβολῆς ἡ καταστρεπτικὴ μάστιξ τῆς ἡσυχίας, ἡ ἀνίατος πληγὴ τῆς εὐαισθήτου καρδίας καὶ ὁ ζωντανὸς θάνατος τοῦ ἄλλως εὐδαίμονος συζύγου αὐτῆς.

Ἄπυθος Ἐσθ, σ. 88.

β. *Αναγωγή στο παράλογο (Reductio ad absurdum)*

Πρόκειται για μια ακραία μορφή υπερβολής. Σύμφωνα μ' αυτήν ο σατιριστής μεγιστοποιεί ένα αρνητικό στοιχείο κάποιου χαρακτήρα αποκλείοντας όλα τα άλλα και δημιουργεί ένα στερεότυπο. Ο Feinberg υποτάσσει σ' αυτήν την κατηγορία και την περίπτωση όπου κάποιος υποκρίνεται ότι αποδέχεται τη γνώμη του αντιπάλου και την οδηγεί σε γελοίο ή γενικά μη αποδεκτό αποτέλεσμα. Η συγκεκριμένη όμως τεχνική θα μπορούσε να ταξινομηθεί στην ευρύτερη τεχνική της υποκρισίας, αφού προϋποθέτει την υποκρισία εκ μέρους του σατιριστή. Εξάλλου, όπως θα δούμε παρακάτω [σ. 160-161], ο Muecke θεωρεί τη συγκεκριμένη τεχνική της Υποκριτικής συμφωνίας με το θύμα, όπως την ονομάζει, μια τεχνική λεκτικής ειρωνείας. Αλλά και η τεχνική της Παραπλανητικής παρουσίας, που είναι άλλη μια τεχνική λεκτικής ειρωνείας, κατά τον Muecke, μπορεί να πάρει τη μορφή της Αναγωγής στο παράλογο. Το ζητούμενο είναι όχι να επιχειρηματολογήσει κανείς υπέρ

1. Τα παραδείγματα που παρατίθενται προέρχονται από γνωστά κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και κατά το δυνατόν από τα ίδια έργα, διότι συχνά είναι απαραίτητη η παρακολούθηση της μακροδομής (του συνολικού κειμένου) για να ανιχνευθεί η ειρωνεία και να επαληθευτούν οι ειρωνικές ενδείξεις της μικροδομής. Βλ. στο τέλος τον Πίνακα έργων από τα οποία παρατίθενται παραδείγματα, όπου και οι εκδόσεις στις οποίες γίνονται οι παραπομπές.

της μίας ή της άλλης άποψης (πράγμα που είναι εξίσου εφικτό), αλλά να κατανοήσει πόσο ολισθηρό είναι το έδαφος της κριτικής της σάτιρας. Στην προκειμένη περίπτωση σημασία έχει να αναγνωρίσει κανείς την πρόθεση του κειμένου, να την ερμηνεύσει σωστά μέσα στη μακροδομή του έργου και όχι να την ταξινομήσει οπωσδήποτε στη μία ή την άλλη κατηγορία. Η τεχνική της αναγωγής στο παράλογο μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Ας προσπαθήσουμε να την εντοπίσουμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα.

Στο παρακάτω απόσπασμα, από το μυθιστόρημα *Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα*, ο Ροῖδης χρησιμοποιεί την τεχνική αυτή για να επιτείνει την ένταση της παρομοίωσης:

Ἄλλὰ πᾶσαι ἀνεξαιρέτως αἱ γυναῖκες ὁμοιάζουσι τοὺς ἀποθηριωθέντας ἐκείνους τῆς παρακμῆς Ρωμαίους, οἵτινες ἀπῆτουν παρὰ τῶν σφαζομένων ἐν τοῖς ἀμφιθεάτρους θυμάτων νὰ πίπτωσι μετὰ χάριτος, τείνοντα εὐθύμως τὸν τράχηλον εἰς τὴν ρομφαίαν.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 209.

Η τεχνική αυτή μπορεί να λειτουργεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, με διαφορετικούς τρόπους. Π.χ., στο παρακάτω απόσπασμα από το διήγημα «Ψυχολογία Συριανού συζύγου», ο Ροῖδης καταλήγει σε συμπεράσματα που απέχουν πολύ από την κοινή αντίληψη για το θέμα της συζυγικής πίστης:

Ἀληθές εἶναι, ὅτι ὑπέφερα πολὺ ὅταν τὴν ἔβλεπα νὰ τρίβῃ τοὺς γυμνοὺς ὤμους τῆς εἰς τὰς χρυσᾶς ἐπωμίδας ναυτικῆς, ἢ ν' ἀποσύρεται εἰς μίαν γωνίαν καὶ ἐπὶ πολλὴν ὥραν νὰ κρυφομιλῆ ὀπισθεν τοῦ ριτιδίου τῆς, καὶ ἀκόμη περισσότερον ὅταν εὐθύς μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν μας μοῦ ἔλεγε («Καλὴν νύκτα»). Ἄλλ' ἡ πείρα μὲ εἶχε διδάξει νὰ ἐξετάζω τὰ πράγματα καὶ ὑπὸ τὰς δύο ἐπόψεις. Ἡ δὲ ἄλλη ἐποψὶς ἦτο ὅτι, ἂν ἐφέρετο καλύτερα μαζί μου, θὰ τὴν ἠγάπων βεβαίως πολὺ ὀλιγώτερον, ἀφοῦ διὰ μόνης τῆς δυσπιστίας, τῆς ζηλείας καὶ τῆς ἀησυχίας δύναται ὁ πόθος νὰ διατηρηθῆ ἀκαίως. Ἡ πρώτην περὶ τὴν γνώμη μου, ἡ περιορίζουσα τὴν εὐτυχίαν εἰς τὴν ἀπαλλαγὴν ἀπὸ τοιούτων βασάνων, εἶχε μεταβληθῆ ἐξ ὀλοκλήρου ἅμα ἔφθασα νὰ ἐννοήσω πόσον συντελοῦσι ταῦτα πρὸς κορύφωσιν τῆς ἠδυπαθείας. Ἄδικόν λοιπὸν καὶ κάπως ἀχάριστον θὰ ἦτο νὰ παραπονεθῶ κατὰ τῆς γυναικὸς μου, διότι ἔπραττεν ἀκριβῶς ὅσα ἔπρεπε νὰ πράττῃ διὰ νὰ καταστήσῃ γλυκύτερα τὰ φιλήματα τῆς. Ἄν εἶχα καθ' ἡμέραν σύζυγον δὲν θὰ εἶχα ἐκ διαλειμμάτων ἐκτάκτου ποιότητος ἐρωμένην.

Ταῦτα ἐσκεπτόμην χλιαρὰν τινὰ ἐσπέραν τῆς Τεσσαρακοστῆς, καπνίζων μετὰ τὸ γεῦμα ἐπὶ τοῦ ἐξώστου, καὶ δίδων ἄδικον εἰς τοὺς μεψιμοίρους ἐκείνους, τοὺς κηρύττοντας τὸν κόσμον κακοκαμωμένον διὰ τὸν λόγον ὅτι τὰ ρόδα ἔχουσιν ἀκάνθιας.

«Ψυχολογία Συριανού συζύγου», σ. 55.

Άλλοτε το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι ένας τελείως παράλογος ή γελοίος συλλογισμός, όπως στο παρακάτω απόσπασμα από τον Πίθηκο Ξούθ:

“Όπισθεν τοῦ γέροντος Κοραῆ ἐκάθητο γράφων ἐνώπιον μικρᾶς τινος τραπέζης εἰκοσιπενταετῆς περίπου νέος, τοῦ ὁποῖου ἡ ὑπερήφανος καὶ σοβαρὰ φυσιογνωμία, τὸ γιγαντιαῖον σῶμα, ἡ μεγάλη κεφαλὴ καὶ οἱ νευρώδεις βραχίονες μ’ ἔπεισαν ὅτι βεβαίως εἶναι εἷς τῶν ἀπογόνων τοῦ μυθολογουμένου Ἡρακλέους· ὅτε δὲ κατὰ πρῶτον τυχηρῶς παρετήρησα αὐτόν, εἶδον ἀνεβοκατεβάζοντα ὀργίλως τὰς δασείας αὐτοῦ ὄφρῶς καὶ ἐξακοντίζοντα μανιώδη πυρώδη βλέμματα κατ’ ἐμοῦ, τὰ ὁποῖα ἐσταμάτησαν σχεδὸν τὴν κυκλοφορίαν τοῦ αἵματός μου καὶ μ’ ἐπροξένησαν τοσοῦτον τρόμον, ὥστε τὰ γόνατά μου ἤρχισαν νὰ κλονίζονται· διότι ἐνεθυμήθην Γάλλον τινὰ αὐτόπτην τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως διηγούμενον ὅτι τὰ ἑλληνικὰ στρατεύματα δὲν ἐπρομηθεύοντο ζωοτροφίας, ἐπειδὴ οἱ Ἕλληνες ἔτρωγαν Τούρκους, τοὺς ὁποῖους κατέπινον ζωντανούς, ὡς ποτὲ ὁ Κρόνος τὰ ἴδια αὐτοῦ τέκνα.”

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 67-68.

### γ. Καρικατούρα (Caricature)

Αυτή η τεχνική καθώς και η προηγούμενη είναι, όπως θα δούμε, και τεχνική της ειρωνείας. Τα συστατικά της στοιχεία είναι η υπεραπλούστευση και η υπερβολή. Βέβαια η υπερβολή δεν είναι από μόνη της αρκετή να δώσει κωμικό αποτέλεσμα. Πρέπει επιπλέον να δημιουργείται ένα αποτέλεσμα το οποίο να είναι συγχρόνως «οπτικά εγκεκριμένο και βιολογικά αδύνατο», δηλαδή παράλογο.<sup>1</sup> Η ένταξη της καρικατούρας στην τεχνική της υπερβολής είναι αυτονόητη. «Στο βαθμό που η υπεραπλούστευση είναι άδικη, η καρικατούρα είναι οπωσδήποτε άδικη», παρατηρεί ο Feinberg. «Παραμορφώνει, υπερβάλλοντας και διαστρέφοντας πράγματα (πρόσωπα, ομάδες, θεσμούς) και ιδέες. Μεγεθύνοντας την υποκρισία, τον εγωισμό, την ασυνέπεια, ο σατιριστής εκθέτει στο κοινό το θύμα του και το υποβιβάζει».<sup>2</sup> Εξαιτίας της μεγάλης σημασίας της καρικατούρας, η οποία θεωρείται, καθ' υπερβολήν, συστατικό όλης της σάτιρας, είναι σκόπιμο να εξετάσουμε διεξοδικότερα κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του όρου. Εξάλλου η άποψη ότι, ως αίσθηση, όλη η κοινωνική σάτιρα είναι μια μορφή καρικατούρας, που διο-

1. Koestler, *Insight and Outlook*. New York, Macmillan, 1949, σ. 78. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ό.π., σ. 117.)

2. Feinberg, ό.π., σ. 117.

γκώνει τις αδυναμίες ομάδων, θεσμών και ιδεών, ενώ μειώνει τις αρετές τους, είναι αρκετά διαδεδομένη.<sup>1</sup>

Η άποψη του Kernan ότι στη σάτιρα δεν βρίσκει κανείς ποτέ χαρακτήρες παρά μόνον καρικατούρες δεν έχει βρει υποστηρικτές. Αντίθετα, όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι η τεχνική της καρικατούρας, όπως ήδη αναφέρθηκε, έγκειται στη σκόπιμη υπερβολή και παραμόρφωση. Η καρικατούρα είναι μια τεχνική μέσω της οποίας ένα αντικείμενο υποβαθμίζεται και απλουστεύεται. Όπως παρατηρεί ο Henry Schmidt, «σκοπός της είναι όχι η παραμόρφωση της πραγματικότητας, αλλά η αποκάλυψη της αλήθειας. Αρχικά μειώνει και απλοποιεί την πραγματικότητα με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργηθεί ένας τύπος· δηλαδή επιτρέπεται σε ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό να κυριαρχήσει σε όλο το πορτρέτο. [...] Η καρικατούρα γελοιοποιεί ένα αντικείμενο διότι καταστρέφει την ολότητα της εμφάνισης. Η σχέση των μερών με το όλο, η αρμονία που ορίζει την ατομικότητα διαταράσσεται με την καρικατούρα, η οποία δίνει έμφαση σε κάποια χαρακτηριστικά, έξω, όμως, από την κανονική τους αναλογία. [...] Η ανάγκη να διαστρέψει κανείς και να υπερβάλει μέσω της καρικατούρας απορρέει από τη συνειδητοποίηση ότι η αλήθεια δεν λάμπει μέσα από την πραγματικότητα αρκετά καθαρά».<sup>2</sup>

Η καρικατούρα, και στη λογοτεχνία, έχει την ίδια λειτουργία: απομονώνει και μεγεθύνει ένα αρνητικό χαρακτηριστικό στοιχείο· κατόπιν η όλη περιγραφή γίνεται με βάση αυτό μόνο το στοιχείο. Συχνά στη σάτιρα διαπλέκονται το γκροτέσκο και η καρικατούρα με σχέση τόσο στενής αλληλεξάρτησης, που δύσκολα ξεχωρίζουν. Ενδεικτική της πολυπλοκότητας του θέματος και των λεπτών αποχρώσεων των όρων είναι η διάκριση της καρικατούρας από έναν σημαντικό μελετητή της έννοιας, τον Christof Martin Wieland, με βάση το βαθμό παραμόρφωσης, σε: α) αληθινή καρικατούρα, που αναπαράγει τη φυσική παραμόρφωση, β) καθ' υπερβολήν καρικατούρα, όπου υπογραμμίζεται η παραμόρφωση, ενώ δεν τίγεται άλλη ομοιότητα με το πρότυπο, και γ) φανταστική καρικατούρα ή γκροτέσκα καρικατούρα, όπου υπερισχύει κάποια κωμική φανταστική παραμόρφωση.<sup>3</sup> Η καρικατούρα είναι ευκολότερα αναγνωρίσιμη στις εικαστικές τέχνες παρά στη λογοτεχνία.

Στη λογοτεχνία η καρικατούρα απαντά όχι μόνον στην κωμωδία αλλά και στην τραγωδία. Ανεξάρτητα, όμως, από το είδος του έργου που την στεγάζει, η λειτουργία της είναι πάντα σατιρική.

1. Feinberg, ό.π., σ. 118.

2. Schmidt, ό.π., σ. 33-35.

3. Kayser, ό.π., σ. 30 και 37. (Παρατίθεται από τον Petro, ό.π., σ. 16.)

Π.χ., στο διήγημα «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», του Γ. Βιζυηνού, ο γάλλος υπηρέτης του ξενοδοχείου στον Βόσπορο περιγράφεται μέσω των χαρακτηριστικών της εθνικής «ετερότητας», υπερτονισμένων, ώστε να προκύπτει ένα κωμικό πορτρέτο:

*Σεισουράδα ἦτον ὁ Γάλλος ὑπηρέτης τοῦ ἐπὶ τὸν Βόσπορον ξενοδοχείου, ἐν ᾧ ἡ μήτηρ μου ἦλθε νὰ μὲ συναντήσῃ, μόλις ἀφικόμενον ἐκ τῆς Ἑσπερίας. Τὸ πρωτοφανὲς διὰ τὴν ἐπαρχιώτιδα σχῆμα τοῦ φράκου, αἱ συνεχεῖς τοῦ καταξυρίστου Γάλλου ὑποκλίσεις, ἐνέπνευσαν εἰς αὐτὴν εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ἀκατάληπτον ἀντιπάθειαν. Καὶ τὸ χειρότερον ἦτο, ὅτι ὁ δυστυχὴς ὑπηρέτης προσπαθῶν καὶ καλὰ νὰ κατακτήσῃ τὴν εὐνοιάν τῆς ἐπολλαπλασίαζε τοὺς σάλτους καὶ τὰς τοῦμπες αὐτοῦ, ὑποκλινόμενος οὕτω πιθηριστικῶς, ὥστε ἐκορύφωσε, κατ' αὐτὰς ἔτι τὰς πρώτας ἡμέρας τὴν ἐναντίον αὐτοῦ ἀγανάκτησιν τῆς μητρὸς μου, ἣτις καὶ τὸν ἐβάπτισε μὲ τὸ ὄνομα τῆς σεισπουγίδος, διότι, ἔλεγεν, εἶχε θηλυκὸ, τουτέστι καταξυρίστον πρόσωπον καὶ δὲν ἤμποροῦσε νὰ σταθῇ στὰ ξερὰ του, χωρὶς νὰ σκύψῃ τὸ κεφάλι καὶ νὰ σείσῃ τὴν οὐρά του.*

«Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», σ. 60.

Κάποτε η καρικατούρα δημιουργείται από την αναφορά και μόνο σε ένα φυσικό χαρακτηριστικό το οποίο απομονώνεται και κυριαρχεί στο όλο πορτρέτο. Π.χ., στο παρακάτω απόσπασμα από τον Πίθηκο Ξούθ, ο αφηγητής περιγράφει τον επιστάτη με βάση ένα μόνο φυσικό χαρακτηριστικό, τη διογκωμένη κοιλιά του. Ὑστερα από αυτήν την περιγραφή η αναφορά στον επιστάτη γίνεται μέσω αυτού του χαρακτηριστικού («ὁ προγιάστωρ») και όχι του ονόματός του:

*Μετὰ δὲ τὰς συνήθεις πρωινὰς φιλοφρονήσεις, ἡ Βιλλελμίνη κράξασα τὸν ὑπηρέτην διέταξεν αὐτὸν νὰ φωνάξῃ τὸν ἐπιστάτην τῆς οἰκίας αὐτῆς· οὗτος δὲ ἐξελθὼν ἐπανῆλθεν μετὰ τινος καθ' ὅλας τὰς διαστάσεις ἐξογκωμένου προγιάστορος, πρὸς τὸν ὁποῖον ἡ Βιλλελμίνη δεικνύουσα με, «ἡ εὐγενία του», εἶπεν, «εἶναι ὁ ἀδελφός μου ἱππότης Βαρθόλδους, τοῦ ὁποίου τὰς διαταγὰς θέλεις ἀκούει ὡς μόνου ἐνταῦθα κυρίου», καὶ οὗτος μὲν χαιρετήσας με μετὰ βαθυτάτης ὑποκλίσεως ἀνεχώρησεν·*

Ὁ Πίθηκος Ξούθ, σ. 77.

### B. Μετριοπαθής διατύπωση (Understatement)

Μπορεί να ορισθεί ως το αντίστροφο της υπερβολής. Θεωρείται ότι χαρακτηρίζει τις προηγμένες μορφές πολιτισμού. Ουσιαστικά, η μετριοπαθής

διατύπωση είναι τεχνική της λεκτικής ειρωνείας, γι' αυτό θα την εξετάσουμε διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο [σ. 177-178].

### Γ. Αντίθεση (Contrast)

Είναι συνηθισμένη τεχνική όχι μόνο της σάτιρας, αλλά και της ειρωνείας και της κωμωδίας. Υπάρχουν πολλοί τρόποι να χρησιμοποιήσει κανείς την αντίθεση: ασυμφωνία μεταξύ ύφους και θέματος, εισαγωγή άσχετου υλικού μέσα σε σοβαρή διατύπωση, παρεμβολή κωμικών επεισοδίων σε τραγωδία, ανάμιξη επίσημης γλώσσας και αργκό, ασύμβατη ομαδοποίηση. Το εύρος του όρου και η ποικιλομορφία των τεχνικών αντιστέκεται στη δημιουργία μιας τυπολογίας. Ο Feinberg υποτάσσει σ' αυτήν την τεχνική την παρωδία και την παρενδυσία: «σ' ένα υψηλότερο επίπεδο», παρατηρεί, «η αντίθεση μεταξύ ύφους και θέματος μπορεί να καταλήξει σε επιτυχή παρωδία και παρενδυσία, στην ποίηση και στην πρόζα».<sup>1</sup> Η παραπάνω άποψη δείχνει, για μια ακόμη φορά, πόσο αφαιρετικά λειτουργεί η ταξινόμηση. Η συστέγηση των παραπάνω υποτεχνικών στην τεχνική της αντίθεσης απλουστεύει σύνθετους μηχανισμούς και γενικεύει ειδικότερες αποχρώσεις των όρων, όπως ελπίζω να φανεί στο επόμενο κεφάλαιο. Νομίζω πως η τεχνική λεκτικής ειρωνείας, που ο Muecke ονομάζει υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία και την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω [σ. 170-176], αναδεικνύει τη συγγένεια των όρων δίχως να ακυρώνει την ειδοποιό διαφορά τους. Όπως προκύπτει από την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, ο μηχανισμός της αντίθεσης λειτουργεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Η ανάμιξη διαφορετικών γλωσσικών επιπέδων είναι ενδεχομένως η πιο δημοφιλής κατηγορία και καθιστά τη σάτιρα εύκολα αναγνώσιμη. Αλλά και η ασύμβατη ομαδοποίηση είναι μια από τις πιο διαδεδομένες τεχνικές.

Ο Ροΐδης στο παρακάτω απόσπασμα χρησιμοποιεί την ασύμβατη ομαδοποίηση με πολύ αποτελεσματικό τρόπο, όχι μόνον χάρη στην ασυμβατότητα των όρων που ομαδοποιεί, αλλά και διότι διαπλέκει την ασύμβατη ομαδοποίηση με την τεχνική του υπαινιγμού:

*Ἀφῆμαμεν τὴν Ἰωάνναν συνοδοιποροῦσαν μετὰ δύο ἀγίων, τριῶν μοναχῶν καὶ τεσσάρων ὄνων. Ὁ δρόμος ἦτο σκοτεινὸς καὶ ἀνώμαλος ὡς τὸ ὕφος τῆς «Νέας Σχολῆς», ὥστε ἄνθρωποι καὶ ζῶα ἀπέκαμον μετὰ δίωρον πορείαν διὰ τῶν δυσβάτων ἐκείνων ἀτραπῶν.*

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 135.

1. Feinberg, ό.π., σ. 125.



Μια άλλη μορφή που μπορεί να πάρει αυτή η τεχνική είναι η ανάμιξη διαφορετικών υφολογικών επιπέδων ή η συμπαράθεση εκ διαμέτρου αντίθετων καταστάσεων. Στο παρακάτω απόσπασμα ο Βαρθόλδου έχει πέσει θύμα εξαπάτησης και κλοπής, έχει καταστραφεί, κινδυνεύει και γεμάτος αγωνία απευθύνεται με υβριστικό τρόπο στον υπηρέτη, ο οποίος ατάραχος και τηρώντας τους τύπους τον πληροφορεί για τα τεκταινόμενα, ενώ, αδιαφορώντας για την κατάστασή του, του υπενθυμίζει ότι το γεύμα του, για το οποίο ξόδεψε πολλά χρήματα, είναι έτοιμο. Η αντίθεση εδώ λειτουργεί σε θεματικό και σε υφολογικό επίπεδο και διαπλέκεται με άλλες τεχνικές ειρωνείας:

«Πῶς», ἔκραξα, «αὐθάδη! ἡ οἰκία αὐτὴ δὲν ἀνήκει εἰς τὴν Κομητέσσαν Ἀβενδρότη; καὶ διατί λοιπὸν δὲν μὲ εἶπες τοῦτο ἀπὸ χθὲς; Ποῦ εἶναι τὰ δύο κιβώτιά μου;...» – «Κύριε Ἰππότα», ἐπανέλαβεν ἀτάραχος ὁ προγαστωρ ἐκεῖνος ἐπιστάτης, ἡ ξενοδόχος, «παρακαλῶ νὰ εἴσθε μετριώτερος εἰς τὰς ἐκφράσεις ὑμῶν· διότι ὀμιλεῖτε πρὸς πολίτην Γάλλον, ἔχοντα τὴν τιμὴν νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πατρίδα ὡς ἐνωματάρχης τοῦ δεκάτου ὀγδοῦ τάγματος τῆς ἐθνικῆς φρουρᾶς ἐπὶ τῶν λαμπρῶν ἡμερῶν τοῦ αὐτοκράτορος. Ἐγὼ εἶμαι ξενοδόχος· ἡ κυρία ἐκεῖνη ἦλθε χθὲς μετὰ τῆς ἀμάξης καὶ τοῦ ὑμετέρου ὑπηρέτου καὶ ἐνοικίασεν ἐν ὀνόματι ὑμῶν, τοῦ κυρίου Ἰππότου Βαρθόλδου, τὸ οἶκίμα τοῦτο· μετ' ὀλίγον ἦλθατε καὶ ὑμεῖς μετ' αὐτῶν· σήμερον δὲ τὸ πρῶν μὲ ἐκράξατε καὶ ἐνώπιον ὄλων τούτων τῶν ὑπηρετῶν μου, ἐπεκυρώσατε τοὺς λόγους τῆς ὑμετέρας ἀδελφῆς, κηρυχθέντες ὡς μόνος κύριος ἐνταῦθα· ἀνεγνώρισα λοιπὸν καὶ ἀναγνωρίζω ὑμᾶς μετὰ βαθυτάτης ὑποκλίσεως ὡς τοιοῦτον, μέχρις οὗ πληρώσαντές με ἀναχωρήσητε· δὲν ἦτο δὲ χρέος μου οὔτε νὰ εἶπω πρὸς ὑμᾶς ἀπὸ ποίας ὥρας ἦλθε καὶ ἐνοικίασεν ἡ ὑμέτερα αὐταδέλφη τὸ οἶκίμα μου, διότι ὀφείλετε νὰ γνωρίζητε τοῦτο μᾶλλον ὑμεῖς ἢ ἐγώ, οὔτε νὰ φυλάττω τὰ ὑμέτερα κιβώτια· καὶ περιπλέον δὲν συνεθίζω νὰ ὀμιλῶ περὶ πραγμάτων, περὶ τῶν ὁποίων δὲν ἐρωτῶμαι· ἐγὼ μάλιστα, ὅστις γνωρίζω καλῶς ἐκ πείρας ὅτι ὑμεῖς οἱ μεγιστάνες ἀπαιτεῖτε παρ' ἡμῶν τῶν ξενοδόχων καὶ λοιπῶν ἰδιωτῶν νὰ εἴμεθα βραχυλόγοι καὶ συνεσταλμένοι ἐνώπιον ὑμῶν· καὶ ὅστις καυχῶμαι ὅτι κατέχω ἐντελῶς τὸ προτέρημα τοῦτο· ἐν τούτῳ, κύριε Ἰππότα, τὸ γεῦμα περιμένει τὰς ὑμετέρας διαταγὰς, καὶ εἶναι ἀμαρτία γεῦμα, διὰ τὸ ὅποιον ἐξωδεύθησαν τέσσαρες χιλιάδες φράγκων, νὰ φαγηθῇ παρὰ καιρὸν τοῦτο μάλιστα μὲ δυσαρσετεῖ μεγάλως, διότι παραβλάπτεται ἡ φήμη τῶν ἐξαιρέτων φαγητῶν τοῦ ξενοδοχείου μου».

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 79-81.

#### Δ. Υποτιμητική σύγκριση (*Disparaging Comparison*)

Πρόκειται για σχέσεις ασυμφωνίας, οι οποίες εκφράζονται μέσα από απροσδόκητες ομοιότητες, αναλογίες ή μεταφορές. Το κωμικό που απορρέει, και συγκεκριμένα η κωμική σύγκριση είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, πάντα, μια μορφή ανατροπής.

Στο παρακάτω απόσπασμα από τον Πίθηκο Ξούθ ο αφηγητής χρησιμοποιεί την τεχνική της υποτιμητικής σύγκρισης σατιρίζοντας τον ήρωα του μυθιστορήματος.

ἼΑλλ' ἀφοῦ εἶπομεν τοσαῦτα περὶ τοῦ πιθήκου Ξούθ, ἤθελεν εἶσθαι ἄδικον νὰ μὴν εἴπωμέν τι καὶ περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ εὐγενεστάτου αὐτοῦ δεσπότη, μάλιστα ἐν ᾧ τὸ γενεαλογικὸν δένδρον τοῦ Καλλιστράτου Εὐγενίδου δὲν εἶναι οὔτε ὑψηλότερον, οὔτε μᾶλλον πολὺκλωνον παρὰ τὸ τοῦ πιθήκου Ξούθ.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 43.

Ἄλλοτε η τεχνική αυτή παίρνει τη μορφή της ασύμβατης υποτιμητικής παρομοίωσης, όπως στο παρακάτω απόσπασμα από το ίδιο έργο:

– Καὶ διατί δὲν μ' ἐξύπνησες πρῶτον ὡς σὲ εἶπα χθὲς τὸ ἑσπέρας;  
– Γιατ' ἦμπα τρεῖς φορές μὲς' στὴν κάμερά σας, μὰ ρουχαλίζετενε σὰν ἄγγελος.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 124.

#### Ε. Επιγραμματική διατύπωση (*Epigram*)

Θεωρείται μια μηχανική μορφή σάτιρας και μπορεί να παραχθεί με διάφορους τρόπους:

##### α. Διαστρέβλωση στερεοτύπου (*Cliché Twisting*)

Ο Feinberg χαρακτηρίζει αυτόν τον τρόπο μορφή παρωδίας και έχει δίκιο, αν θεωρήσουμε αυστηρά την παρωδία τεχνική, και τη συγκεκριμένη μορφή πολύ απλή μορφή παρωδίας. Αλλά θα επανέλθουμε σ' αυτό το θέμα στο κεφάλαιο για την παρωδία.

Ένα καλό παράδειγμα της παραπάνω τεχνικής απαντά στο διήγημα «Ὁ Κύριος τοῦ Τζάκι» του Γιάννη Σκαρίμπα, όπου διαστρεβλώνεται το κλασικό ρητό «παν μέτρον ἄριστον»:

– Πᾶν μέτριον ἄριστον! Φωνάζω ἀπ’ τῆ θέσῃ μου ἐγώ.

«Ὁ Κύριος τοῦ Τζάκ», σ. 24.

Το στερεότυπο μπορεί να είναι λεκτικό αλλά όχι απαραίτητα. Στο παρακάτω παράδειγμα από το μυθιστόρημα *Τὸ Βατερλώ δὺο γελοίων* του Γιάννη Σκαρίμπα ένα στερεότυπο τῆς γυναικείας ομορφιάς, ἡ Αφροδίτη τῆς Μήλου, υπονομεύεται, καθώς ἡ αντιστοιχία με το πρότυπο προχωρά σε αρνητικά στοιχεία αντιστρέφοντας τῆ συνηθισμένη αναφορά. Να διευκρινίσω ὅτι ὁ παρακάτω διάλογος δεν ἔχει, ἐκ πρώτης ὄψεως, καμία σχέση με τὴν υπόθεση του ἔργου. Ἡ συστηματικὴ παρεμβολὴ κωμικῶν επεισοδίων ἢ ασύμβατων διαλόγων εἶναι μέρος τῆς ανατρεπτικῆς ποιητικῆς του συγγραφέα:

Δυὸ ἄνθρωποι [ἐκ τῶν ὁποίων ὁ ἓνας τραυλὸς] διάβαιναν –λοξά– κουβεντιάζοντας καὶ πρόσεχαν κάποιον κειδὰ ποῦ στεκόταν. Ὁ ἓνας ἀπ’ τοὺς δυὸ τότε ἀπάντησε: «Κι ἢ... κι-κι... ἢ γυναικία του; (καὶ τέντωσε τὸ λαιμὸ του ν’ ἀρθρώσει): «...εἶναι ἴδια Ἄαααφροδίτη τῆς Μήμῃλου!»

*Τὸ Βατερλώ δὺο γελοίων*, σ. 114.

Ἡ παρομοίωση μέχρι ἐδῶ δεν ἔχει τίποτε το παράξενο, ἀλλὰ παρακάτω ἓνας ἄλλος, παρόμοια ἀσχετος πρὸς τὴν υπόθεση διαλόγου, ἐρχεται να ολοκληρώσει τὴν τεχνική:

– Ἡ γυναίκα του, λέω, εἶν’ ἐδῶ; Παρακαλῶ μοῦ τῆ δείχνετε;  
– Ὅχι. Δὲν τὸν συνοδεύει συνήθως.  
– Τὶ κρίμα! Κάνω. Ἄκουσα πὼς ἐξαιρετικὰ εἶν’ ὠραία. Ἴδια ἢ Ἄφροδίτη τῆς Μήλου.  
– Τῆς Μήλου; λέει. Καὶ με πρόσεξε: σπῆθισε ἢ ὁμορφιά τῆς σὰν σπῆρτο. Ὑστερα μ’ ἓνα χάχανο μοῦδειξε τὶς δύο σειρὲς τῶν δοντιῶν τῆς. «Ναί, κάνει. Στὸ μόνον: ὅτι εἶναι καὶ δαύτη κουλή. Τῆς λείπει τὸ δεξιὸ χέρι ἀπ’ τὸ μπράτσο. Ἐπὶ πλέον εἶναι κι ἄσκημη».

*Τὸ Βατερλώ δὺο γελοίων*, σ. 172.

### β. Σατιρικός ορισμός (Satirical Definition)

Συνήθως ἀφορᾶ μια πίστη που, ἀν καὶ συνηθισμένη, σπανίως ἐκφράζεται. Παραλλαγή αὐτῆς τῆς μεθόδου εἶναι ἡ παρουσίαση μίας παλιάς ιδέας με νέο τρόπο.

Τα παρακάτω παραδείγματα ἀπὸ τὸ ἔργο του Ροῖδη δείχνουν ἐπαρκῶς τὸν μηχανισμό αὐτῆς τῆς τεχνικῆς:

Ἀπαραίτητος ὄρος ἀρμονικῆς συμβιώσεως με γυναῖκα φιλάρεσκον εἶναι ν’ ἀποκρύπτῃ τις ἐπιμελῶς εἰς αὐτὴν δύο τινά: τὰ ἐννέα δέκατα τῆς ἀγάπης του καὶ τὸ ἥμισυ τουλάχιστον τῆς περιουσίας του.

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 52.

Τὸ ποσὸν μακαριότητος, τὸ ὁποῖον δύναται τις νὰ αἰσθανθῆ πλησίον γυναικός, εἶναι ἀκριβῶς ἀνάλογον τῆς ἀνησυχίας, τῆς ζήλειας, τῶν στερήσεων καὶ τῶν ἄλλων βασάνων ὅσα προηγήθησαν αὐτοῦ. Μόνος ὁ διελθὼν διὰ τοιοῦτου καθαρτηρίου λαμβάνει ἔπειτα τὸ χάρισμα νὰ εἰσδύσῃ εἰς τὸ ἀγιαστήριον τῆς ὑπερτάτης ἡδυπαθείας. Τὰς πύλας αὐτοῦ δὲν δύναται νὰ μᾶς ἀνοίξῃ οὔτε σεμνὴ παρθένος, οὔτε φιλόστοργος σύζυγος, οὔτε ὑπεραγαπῶσα ἡμᾶς ἔρωμένη, ἀλλὰ μόνον γυνὴ φιλάρεσκος, ἰδιότροπος καὶ ὄχι καθ’ ἡμέραν καλή.

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 50.

Σοφιστὰι μοὶ φαίνονται οἱ ἰσχυριζόμενοι ὅτι ἕκαστος λαὸς ἢ καὶ ἄνθρωπος ἔχει ἴδιον τινα τύπον τοῦ καλοῦ καὶ ψευδῆς ἢ παροιμίας «περὶ ὀρέξεων οὐδεὶς λόγος». Ἐκ τῆς αὐτῆς ζύμης εἶναι πεπλασμένα πάντων τῶν ἀπογόνων τοῦ Ἀδάμ τὰ ὄμματα, τὰ ὦτα καὶ τὰ χεῖλη· «εἶς ἄρτος καὶ ἐν σῶμα οἱ πολλοὶ ἐσμέν» καὶ εἰς πάντας ἀρέσκουσιν αἱ παρθένοι τῆς Κιρκασίας, οἱ ἀδάμαντες τῶν Ἰνδιῶν, οἱ ἵπποι τῶν Ἀράβων, αἱ στῆλαι τοῦ Παρθενῶνος, αἱ σταφυλαὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, οἱ πόδες τῶν Ἰσπανίδων, ὁ πάγος ἐν ὄρα θέρους, τὰ ἰταλικά ἄσματα καὶ οἱ οἶνοι τῆς Γαλλίας· καὶ αὐτοὶ δὲ οἱ μαῦροι τῆς Ἀφρικῆς προτιμῶσι τὰς λευκάς γυναῖκας μᾶλλον ἢ τὰς Αἰθιοπίδας.

*Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα*, σ. 195.

### γ. Κυνικό πνεῦμα (Cynical Wit)

«Ὁ κυνικός προφέροντας τὸ κακὸ υψιλοφώνως τὸ εξορκίζει», παρατηρεῖ ὁ Jankélévitch. «Προσυπογράφει τὸ μάξιμουμ για να τὸ ρίξει σε ἀνυποληψία. [...] Ὁ κυνισμὸς εἶναι τὸ ἀκρο ἀντίθετο τοῦ ταμπού: μ’ αὐτὸ ἐπιβάλλεται μια ἀπαγόρευση διότι ὑπάρχει ἡ πρόθεση τῆς βεβήλωσης καὶ μ’ ἐκεῖνον γίνεται μια βεβήλωση που σκοπεύει νὰ βαθύνει τὸν σεβασμὸ. Στὸν κυνισμό τα δύο πρόσωπα τῆς εἰρωνείας, ὁ πομπὸς καὶ ὁ δέκτης συμπίπτουν».<sup>1</sup> Ὁ κυνισμὸς εἶναι τεχνικὴ καὶ τῆς εἰρωνείας. Τὶς περισσότερες φορές ἰσοροποῦν δυὸ στοιχεῖα τα ὁποῖα συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ παραχθῆ ἀσυμφωνία.

1. Vladimir Jankélévitch, *Ἡ εἰρωνεία*. Μτφρ.: Μιχάλης Καραχάλιος, Πλέθρον, 1997, σ. 107-109.

Τα παρακάτω αποσπάσματα από το έργο του Ροϊδη αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής:

Μυριάδες μαρτυρολογίων διηγούνται τὰς ἀθλήσεις τῶν χριστιανῶν ὁμολογητῶν, ἐκ τῶν πληγῶν τῶν ὁποίων ἔσταζε γάλα, καὶ οὐς ἐδρόσιζον αἱ φλόγες, ἀλλ' οὐδεὶς ἔγραψεν ἀκόμη τὸ ἀψευδὲς συναξάριον τῶν μαρτύρων ἐκείνων, οἵτινες ἀντὶ μυθώδους γάλακτος ἔχυσαν αἷμα ἀληθὲς καὶ ἀντὶ νὰ τοὺς δροσίση κατέκαυσε τὸ πῦρ τῆς χριστιανικῆς ἀνεπιεικειᾶς, καυστικώτερον ὄν, φαίνεται, τοῦ πυρὸς τῆς πολυθεικῆς ὠμότητος.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 200.

Κάλλιστα τῶ ὄντι ἐγνώριζα ὅτι ὅλα δύναται γυνὴ νὰ συγχωρήσῃ, καὶ ἀπιστίας, καὶ ὕβρεις, καὶ ζύλον καὶ πᾶν ἄλλο, πλὴν ἐνὸς μόνου, τὸ νὰ τὴν ἀγαπᾷ τις περισσότερον παρ' ὅσον τῆς ἀξίζει. Εἰς τὸν διαπράξαντα τὴν ἀνοησίαν νὰ ὁμολογήσῃ εἰς γυναῖκα πόσον ἐξ αἰτίας τῆς ὑποφέρει δὲν ἀπομένει ἄλλο νὰ πράξῃ, παρὰ νὰ χωρισθῇ αὐτῆς αὐθημερὸν ἢ νὰ ὑπάγῃ νὰ πέσῃ εἰς τὴν θάλασσαν μὲ πέτραν εἰς τὸν λαιμόν.

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 48.

Ἡ πλῆξις καὶ ἡ ἀργία εἶναι, νομίζω, τὰ κυριώτερα ἐλατήρια τῆς εὐσεβείας. Εἰς οὐρανὸν ἀτενίζομεν τότε μόνον, ὅταν δὲν ἔχωμεν τί νὰ κάμωμεν ἢ νὰ ἐλπίσωμεν ἐπὶ τῆς γῆς, τὰς δὲ ἀγίας εἰκόνας ἀσπαζόμεθα, ὡσάκις δὲν ἔχομεν ἄλλο τι ν' ἀσπασθῶμεν.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 141.

#### δ. Παράδοξο (Paradox)

Το παράδοξο ορίζεται ως διατύπωση αντιφατική ή παράλογη, αλλά ευεξήγητη ὅσον αφορά την αλήθεια που εκφράζει. Ένας άλλος τρόπος προσδιορισμού του, που προτείνει ο A. R. Thompson, είναι σε σχέση με την ειρωνεία: η ειρωνεία εκφράζει το προσδοκώμενο και εννοεί το αντίθετο, ενώ το παράδοξο εκφράζει και εννοεί το αντίθετο από το προσδοκώμενο.<sup>1</sup> Όλες οι μορφές παραδόξου βασίζονται, κατά τον Feinberg, ως προς την τεχνική τους, σε έναν από τους παρακάτω όρους: αντίθεση, ανάλυση, σύνθεση, εξίσωση, σύγκριση. Αυτές οι τεχνικές επηρεάζουν το συγκινησιακό κόσμο του αναγνώστη, διότι, με το παράδοξο, το προσδοκώμενο και το αντίθετό του μεταμορφώνονται αυτόματα σε μία μοναδική ενότητα. Τα δύο στοιχεία αλληλοεξαρτώνται: ο παραδοξολόγος επιλέγει δύο αντιφατικά στοιχεία, η σύνδεση

1. Feinberg, ὁ.π., σ. 139.

των οποίων σημαίνει ότι ο αναγνώστης πρέπει να αποδομήσει τις παραδεδεγμένες σχέσεις και να δημιουργήσει καινούργιες. Αυτή η κατάρριψη του οικείου προκαλεί σοκ.<sup>1</sup>

Στο παρακάτω παράδειγμα το παράδοξο προκαλείται από τη συνύπαρξη δύο αντικρουόμενων εννοιών:

Ἦταν ὁ ἐπιθεωρητῆς τοῦ ἐξπρὲς κι ἄρχισε νὰ τρυπάει τὰ μπιλιέττα. Συνάμα καὶ –κοντρολάροντας– ἄρχισε μὲ τοὺς συνεπιβάτες κουβέντα. Ἔλεγον γιὰ ἐκτροχιασμοὺς βαγονιῶν. «Τὶ τὰ θέλετε ἀγαπητοί – τοὺς ἀπόειπε. Τὰ σιδηροδρομικὰ ἀτυχήματα τὰ προκαλοῦμε οἱ ἴδιοι. Ἐνῶ ξέρονται ὅτι τὸ τελευταῖο βαγόνι εἶναι τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο, δὲν ἐννοοῦν νὰ τὸ καταργήσουν ἀπὸ τὶς ἀμαξοστοιχίες.

Τὸ Βατερλώ δυὸ γελοίων, σ. 35.

Το ίδιο και στο παρακάτω παράδειγμα:

Ἄλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ χορεύτρια ἐθριάμβευεν ἀκίνητοῦσα.

«Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», σ. 12.

Εἶναι, νομίζω, ευνόητο ὅτι ἡ επιτυχία ὅλων των παραπάνω τεχνικῶν βασίζεται στην ισορροπημένη σύνθεση και στην οικονομία των λέξεων.

## II. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΠΛΗΞΗΣ (The Technique of Surprise)<sup>2</sup>

Ο Feinberg αντικρούει την καντιανή θεωρία για το γέλιο –ως αγαλλίαση που προκαλείται από την ξαφνική αποσόβηση επίφοβου ενδεχομένου– υποστηρίζοντας ὅτι το κωμικό της υπερβολῆς λειτουργεῖ πλειοδοτώντας και ὄχι ακυρώνοντας. Η ψυχολογία, πάλι, εξηγεί τον μηχανισμό του γέλιου ως ανακούφιση από την ένταση που προκαλεί μια κωμική ή και δραματική κατάσταση. Ωστόσο, κοινὸ στοιχεῖο ὅλων των θεωριῶν για το γέλιο εἶναι ἓνα εἶδος ἐκπληξῆς, που μπορεί να πάρει διάφορες μορφές. Τα παραδείγματα που ακολουθούν προέρχονται από το διήγημα του Ροϊδη «Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου».

1. Harold Pagliato, «Paradox». *PMLA* 79 (Μάρτιος 1964), σ. 42-50. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ὁ.π., σ. 140).

2. Feinberg, ὁ.π., σ. 143-175.

### A. Απροσδόκητη εντιμότητα (*Unexpected Honesty*)

Κάτω από ορισμένες συνθήκες η εντιμότητα, ως κάτι μη αναμενόμενο, μπορεί να είναι κωμική. Εφόσον η υποκρισία και η υστεροβουλία είναι βασικές παράμετροι της αποδεκτής κοινωνικά συμπεριφοράς, η εντιμότητα δεν είναι προσδοκώμενη. Συχνά, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί προσωπείο για να εκφράσει την πραγματική του άποψη.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο ήρωας θεωρεί τον εαυτό του τυχερό όταν διαπιστώνει ότι η σύζυγός του είναι αποδέκτης όχι «ερωτικού ραβασίου», όπως νόμιζε εκείνος, αλλά υπέρογκου λογαριασμού. Μέσα σ' αυτά τα συμφραζόμενα η απροσδόκητη εντιμότητα του ήρωα λειτουργεί σατιρικά ως προς τις συνθήκες μέσα στις οποίες εμπλέκεται αλλά κυρίως ως προς την ιδεολογία του:

Δύο ημέρας μετά την οδυνηράν εκείνην άγρυπνίαν επιστρέψας ἐκ τοῦ γραφείου μου κατὰ τι ἐνωρίτερα τοῦ συνήθους εἶδα τὴν Χριστίαν ἀλλάσσουν ὄψιν καὶ σπεύδουσιν νὰ κρύψῃ χαρτίον τι, τὸ ὁποῖον ἐκράτει, ὅπισθεν τοῦ καθρέπτου. Ὁ νοῦς μου ὑπῆγεν ἀμέσως εἰς τὸν Βιτούρην, καὶ τὴν ὑπόψιν μου ὅτι ἡ ἐπιστολὴ ἦτο ἰδική του μετέβαλεν εἰς βεβαιότητα ἢ αὐξάνουσα τῆς γυναικός μου σύγχυσις καὶ στενοχωρία. Οὐδ' ἦτο πλέον δυνατὴ εἰς τὴν περιπίπτωσιν ταύτην ἢ ἐφαρμογὴ τοῦ συστήματός μου νὰ ἀνέχωμαι τὰ πάντα ἐν σιωπῇ ἐκ φόβου χειροτέρων, ἀφοῦ πιθανώτατον ἦτο ὅτι περιείχετο εἰς τὸν φάκελλον ἐκείνον ἢ ἀπόδειξις, ὅτι δὲν ἔμεναν ἄλλα χειρότερα νὰ φοβηθῶ.

Τὴν ἐπικειμένην ἔκρηξιν ἐπρόλαβεν ἀπότομον ἀνοιγμὰ τῆς θύρας, διάχυσις εὐωδίας μύσχου καὶ ὀσμῆτικῆς εἰσπῆδῆσις εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς ζωνῆς ἡμῶν δημαρχίας, ἐρχομένης νὰ δείξῃ εἰς τὴν γυναικῆ μου τὸ νέον αὐτῆς ἐπανωφόριον μὲ σειρήνια ἀπὸ πτερὰ λοφοφόρου. Ἡ Χριστίνα ἠναγκάσθη θέλουσα καὶ μὴ θέλουσα νὰ τὴν δεξιωθῇ, ἐνῶ ἐγὼ, ὑποκρινόμενος ὅτι θέλω ν' ἀφήσω τὰς κυρίας νὰ εἰπωσι τὰ ἰδιαιτέρὰ των, ἀπεσυρόμην εἰς τὸ γειτονικὸν δωμάτιον, ἀφοῦ ἔλαβα ἀναφανδὸν τὸν φάκελλον ἀπὸ τὸν καθρέπτην. Αἱ χεῖρές μου ἔτρεμαν ὅταν τὸν ἤνοιξα. Ἀντὶ ὅμως ἐπιστολῆς τοῦ ρωμαντικοῦ Καρόλου εὔρον ἐντὸς αὐτοῦ τρεῖς λογαριασμοὺς τῶν κυρίων Πούλου, Γιαννοπούλου καὶ Γεραλοπούλου διὰ μεταξωτὰ, καπέλλα, βλόνδας, κορδέλλας καὶ ἄλλα εἶδη, τῶν ὁποίων ἀνῆρχετο τὸ ἄθροισμα εἰς δραχμὰς δύο χιλιάδας ἑπτακοσίας. Τὸ ποσὸν ἦτο βεβαίως μεγάλον, ἀλλὰ πολὺ μεγαλυτέρα αὐτοῦ ἢ ἀνακούφισις τὴν ὁποίαν ἠσθάνθη ἐκ τῆς ἀποδείξεως, ὅτι ἄδικον εἶχα νὰ νομίζωμαι συνάδελφος τοῦ Χαλδούπη. Ἡ χαρὰ μου ἦτο ὡς καταδίκου, τοῦ ὁποίου θὰ μετεβάλλετο ἀνεπίστως εἰς ἀπλοῦν πρόστιμον ἢ θανατικὴν ποινὴν. Ὑπὸ τὸ κράτος τοῦ αἰσθήματος τούτου, ὅταν μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τῆς ἐπισκέψεως προσῆλθεν ἡ Χριστίνα κάπως δειλῆ, μαγκωμένη καὶ πιστεύουσα ὅτι εἶχε μεγάλην ἀνά-

γκην ν' ἀπολογηθῇ καὶ νὰ μ' ἐξευμενίσῃ, ἀντὶ πάσης παρατηρήσεως ἢ παραπόνου ἔτρεξα νὰ τὴν ἀσπασθῶ ὀλοψύχως, λέγων πρὸς αὐτήν: «Μὴ σὲ μέλει». Ἡ ἐκπληξίς τῆς ὑπῆρξε μεγάλη. Δύσκολον τῷ ὄντι ἦτο νὰ μαντεύσῃ πῶς συνέβη νὰ θεωρήσω ἄξιον φιλοφρονήσεων καὶ φιλημάτων τὸ κατόρθωμά της, νὰ σπαταλήσῃ τὸ εἰσόδημά μας μιᾶς ἑξαμηνίας εἰς διάστημα ὀλίγων ἡμερῶν.

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 48-49.

### B. Απροσδόκητη λογική (*Unexpected Logic*)

Εἶναι ἡ λογικὴ που βγαίνει ἐξω ἀπὸ τὰ ἀποδεκτὰ ὅρια τῆς οργανωμένης σκέψης ἢ που ἀντίκειται σε ὅ,τι ἔχουμε συνηθίσει ἢ διδαχθῆι νὰ θεωροῦμε λογικό. Καθὼς στη βάση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ὑπόκειται ἡ κοινὴ λογικὴ, εὐκόλα μπορεῖ νὰ γίνῃ μανιέρα.

Το παρακάτω απόσπασμα προέρχεται ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ροῖδη, ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ αὐτὴν τὴν τεχνικὴ με μεγάλη δεξιότητα:

Ἐπέρασαν ὁκτὼ μῆνες ἀφ' ὅτου ὑπανδρεύθη καὶ εἶμαι ἀκόμη ἐρωτευμένος μὲ τὴν γυναικῆ μου, ἐνῶ ὁ κυριώτερος λόγος διὰ τὸν ὁποῖον τὴν ἐπῆρα ἦτο, ὅτι δὲν μοῦ ἤρεσκε διόλου ἢ κατάστασις ἐρωτευμένου.

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 37.

### Γ. Απροσδόκητο γεγονός (*Unexpected Event*)

Θεωρεῖται τεχνικὴ τῆς σάτιρας, σε ἀντιδιαστολὴ με τὴ λεκτικὴ εἰρωνεία, καὶ ονομάζεται καὶ *δραματικὴ εἰρωνεία*. Ορίζεται ὡς διαδοχὴ γεγονότων ἀντίθετη ἀπὸ τὴν ἀναμενόμενη. Συχνά ἡ ἀνάγνωσή της εξαρτάται σε μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴς ικανότητες τοῦ ἀναγνώστη. Ἡ δραματικὴ εἰρωνεία μπορεῖ νὰ προκαλεῖται εἴτε ἀπὸ τὴν τάξιν τοῦ σύμπαντος καὶ τὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου, εἴτε ἀπὸ τὴ διάρθρωση τῆς κοινωνίας. Θεωρεῖται μορφή σάτιρας διότι τὴς περισσότερες φορές ἐμπεριέχει κριτικὴ. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι πολὺ συνηθισμένη στη λογοτεχνία καὶ κυρίως στο θέατρο. Εἶναι ἀπὸ τὴς παλαιότερες κατηγορίες εἰρωνείας καὶ θα τὴν ἐξετάσουμε διεξοδικότερα στο κεφάλαιο γιὰ τὴν εἰρωνεία.

Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ἀποτελεῖ ἄλλο ἓνα ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα τῆς δυσκολίας που δημιουργεῖ στους μελετητὲς τῆς σάτιρας καὶ τῆς εἰρωνείας ἡ σύνθετη φύση των ὁρων τῆς Ποιητικῆς τῆς Ανατροπῆς. Συγκεκριμένα, ὁ Feinberg χρησιμοποιεῖ ἰσότιμα τους ὁρους *απροσδόκητο γεγονός* καὶ *δρα-*

ματική ειρωνεία, στη συνέχεια διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί τον όρο *δραματική ειρωνεία* όχι με τη σημασία που έχει στο θέατρο, αλλά σε αντιδιαστολή με τη *λεκτική ειρωνεία*, και ακολούθως αφιερώνει το υπόλοιπο κεφάλαιο (σ. 158-175) στις λεπτές αποχρώσεις της ειρωνείας, συμπεριλαμβανομένης της *δραματικής ειρωνείας*. Οι αντιφάσεις της παραπάνω στάσης δεν οφείλονται σε αδυναμία του μελετητή—που είναι άλλωστε ένας από τους επαρκέστερους θεωρητικούς της σάτιρας—, αλλά στο γεγονός ότι κάθε απόπειρα ορισμού και ταξινόμησης ενέχει σχηματοποίηση και αφαίρεση. Ο Feinberg παρατηρεί ότι με τον παραπάνω όρο εννοεί «μάλλον τη λογοτεχνική ειρωνεία παρά την ειρωνεία της ζωής», επισημαίνοντας στη συνέχεια τη δυσκολία της διάκρισης των όρων. Ομολογουμένως τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί από την ευρωπαϊκή ιστορία και λογοτεχνία, για να δείξει τις ιδιαιτερότητες των όρων *δραματική*, *τραγική*, *κοσμική ειρωνεία* και άλλων συναφών, είναι αρχούντως εύστοχα, αλλά η διάκριση μεταξύ «ειρωνείας της λογοτεχνίας» και «ειρωνείας της ζωής» μάλλον συσκοτίζει τον όρο *απροσδόκητο γεγονός* παρά τον διευκρινίζει. Π.χ., ο μελετητής θεωρεί ως κριτήριο ένταξης μιας περίπτωσης *ειρωνείας των καταστάσεων* στη σάτιρα το αν διασκεδάζει τον αναγνώστη ή όχι. Όμως λίγο πιο πάνω έχει μιλήσει για τη σχετικότητα της αλήθειας και την αστάθεια που χαρακτηρίζει την ανάγνωση και την πρόσληψη του κωμικού. Παρά την ορθότητα των επιμέρους παρατηρήσεών του, στο τέλος του κεφαλαίου ο αναγνώστης δεν έχει σχηματίσει ευκρινή εικόνα για το περιεχόμενο του όρου.

Ωστόσο, νομίζω ότι κάποιες διακρίσεις μπορούν να γίνουν: η *τεχνική απροσδόκητο γεγονός* σωστά ορίζεται από τον Feinberg και από τους περισσότερους μελετητές ως μια κατάσταση ή ένα γεγονός αντίθετο του προσδοκώμενου. Όμως είναι απαραίτητο να διακριθεί περαιτέρω από τους όρους που αναφέρθηκαν παραπάνω και για τους οποίους ο μελετητής φέρνει αρκετά παραδείγματα, δίχως να τους διαχωρίζει από την *τεχνική* την οποία εξετάζει στο συγκεκριμένο κεφάλαιο του βιβλίου του. Στη *δραματική ειρωνεία* ο αναγνώστης γνωρίζει την κακοτυχία του θύματος, στην οποία το θύμα ενδέχεται άθελά του να έχει συμβάλει. Στην *κοσμική ειρωνεία* το θύμα — ανεξάρτητα από τη γνώση του αναγνώστη—, δεν είναι υπεύθυνο για την κακοτυχία του, εφόσον είναι παγιδευμένο, όπως όλοι οι άνθρωποι, στις αντιφάσεις της ζωής και δεν μπορεί να αποδράσει από την ανθρώπινη μοίρα του. Για να χαρακτηριστεί μια σατιρική κατάσταση *απροσδόκητο γεγονός*, το θύμα της σάτιρας πρέπει να ευθύνεται για την αντίθετη έκβαση των πραγμάτων, όχι γιατί είναι εκτεθειμένο, όπως όλοι οι άνθρωποι, στο *αναπάντεχο*, αλλά γιατί με τις πράξεις του προκάλεσε την τύχη του. Π.χ., στο

διήγημα του Γ. Βιζυηνού («Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου»), η μητέρα είναι θύμα *δραματικής ειρωνείας*, εφόσον άθελά της έχει περιθάψει το φονιά του παιδιού της, γεγονός που αγνοεί η ίδια και γνωρίζει, από ένα σημείο και έπειτα, ο αναγνώστης. Συγχρόνως είναι θύμα *κοσμικής ειρωνείας* ή *ειρωνείας της τύχης*, εφόσον υφίσταται τις επιπτώσεις του *αναπάντεχου* που κυβερνάει την ανθρώπινη ζωή, του οποίου τις εκφάνσεις *αδυνατεί*, όπως όλοι μας, να προβλέψει ή να υποψιαστεί. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν είναι θύμα σάτιρας που πραγματώνεται μέσω της *τεχνικής* που μελετάμε, παρά το γεγονός ότι η έκβαση των πραγμάτων είναι *απροσδόκητη*, διότι η ηρωίδα δεν έχει προκαλέσει με τη συμπεριφορά της την τύχη της. Αντίθετα, στο διήγημα («Petroleum é Dijelmen Company») του Γιάννη Σκαρίμπα, η *τεχνική* που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας *εμπίπτει* στην *τεχνική απροσδόκητο γεγονός*, διότι ο ήρωας με τη συμπεριφορά του προκάλεσε την τύχη του και έριξε τη γυναίκα του στην *αγκαλιά* του εραστή της.

### III. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΣΙΑΣ (The Technique of Pretence)<sup>1</sup>

Όπως παρατηρεί ο Feinberg, η συμβολή της φροϋδικής θεωρίας για την «εσωτερική» λογοκρισία ή λογοκρισία του «συνειδητού τμήματος του είναι» στη θεωρία του κωμικού είναι μεγάλη. Είναι γνωστό ότι οι κοινωνικοί περιορισμοί δεν επιτρέπουν στον άνθρωπο να εκφράζει ελεύθερα βασικές τάσεις του, όπως την ερωτική επιθυμία, την επιθετικότητα, τον κινισμό, το σκεπτικισμό. Το ευφυολόγημα και το κωμικό επιτρέπουν στον άνθρωπο όχι να ακυρώσει τη λογοκρισία, αλλά να την παρακάμψει. «Όλα τα τεχνάσματα παράκαμψης της λογοκρισίας», επισημαίνει ο Feinberg, «βασίζονται στην υποκρισία: ο χειριστής της σάτιρας υποκρίνεται ότι μιλάει για κάτι διαφορετικό απ' αυτό για το οποίο στ' αλήθεια μιλάει ή ότι είναι αφελής και δεν καταλαβαίνει τις επιπτώσεις αυτών που λέει».<sup>2</sup> Η *τεχνική* της υποκρισίας μπορεί να πάρει τις παρακάτω μορφές:

#### A. Λεκτική ειρωνεία

Συνήθως ορίζεται ως διατύπωση αντίθετη από αυτό που κάποιος εννοεί, δηλαδή *αντίφραση*. Ο ορισμός αυτός, όμως, είναι ανεπαρκής και ταιριάζει, επίσης, σε πλήθος συναφών όρων. Η χρήση της *λεκτικής ειρωνείας* και

1. Feinberg, ό.π., σ. 176-205.

2. Feinberg, ό.π., σ. 177.

γενικότερα της ειρωνείας με στόχο σατιρικό είναι μόνο μία από τις λειτουργίες της, και η εξέλιξή της στον αιώνα μας συνδέεται με άλλες σημαντικές έννοιες της κριτικής, τις οποίες θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο [σ. 156-187].

## Β. Παρωδία

Η εξέλιξη του όρου παρωδία στον 20ό αιώνα, όσον αφορά τη λογοτεχνική πράξη αλλά και την κριτική, έχει αποτελέσει αντικείμενο ποικίλων μελετών και, πολλές φορές, αντικρουόμενων απόψεων, τις οποίες θα διερευνήσουμε στο τρίτο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου. Το γεγονός ότι η σάτιρα χρησιμοποιεί την παρωδία ως όχημα για την επίτευξη των στόχων της έχει οδηγήσει κάποιους μελετητές να υποστηρίξουν ότι η σάτιρα δεν έχει σχέση με την ηθική. Ένας από αυτούς είναι και ο Feinberg: «Για να γίνει κάτι αντικείμενο παρωδίας πρέπει να έχει αρκετές ιδιαιτερότητες ύφους ή περιεχομένου ώστε να ξεχωρίζει. Αυτή η ιδιαιτερότητα μπορεί να αφορά την αυθεντικότητα ή την εκκεντρικότητα. Η παρωδία λειτουργεί ως κριτική, υπερτονίζοντας την εκζήτηση και τις υπερβολές του ύφους και τη ρηχότητα ή τον παραλογισμό του περιεχομένου. Και η παρωδία αποτελεί ισχυρή απόδειξη του γεγονότος ότι η σάτιρα δεν έχει αναγκαστικά σχέση με την ηθική – εκτός αν κανείς δέχεται την άποψη ότι το κακό γράψιμο είναι ανήθικο».<sup>1</sup> Παρά το γεγονός ότι η παραπάνω ευφυώς διατυπωμένη άποψη υπονοεί πως η παρωδία μπορεί να αφορά το περιεχόμενο, έχω την εντύπωση ότι κατά βάθος εκλαμβάνει την παρωδία ως αποκλειστικά υπόθεση ύφους. Παράλληλα, η εκτίμηση του μελετητή θίγει δύο μείζονα θέματα: την ηθική υπόσταση της σάτιρας και ως εκ τούτου την πρόσληψή της, που θα εξετάσουμε στο τέλος αυτού του κεφαλαίου, και τη λειτουργία και την αποτίμηση της παρωδίας, που θα διερευνήσουμε στο σχετικό κεφάλαιο.

## Γ. Παρενδυσία και εξαπάτηση (*Disguise and Deception*)

Το τέχνασμα της παρενδυσίας έχει χρησιμοποιηθεί στη λογοτεχνία με ποικίλους στόχους. Ένας από αυτούς είναι η σάτιρα. «Μεταμφίεση», παρατηρεί η Μαίρη Μικέ, «είναι η υποκατάσταση, η επικάλυψη μιας ταυτότητας, οπότε ένας χαρακτήρας υποδύεται δύο (ή και περισσότερους) ρόλους. Κάτω όμως από την επιφάνεια, τη σημασία, την εξαπάτηση ή/και την εύθραυστη ισορ-

1. Feinberg, ό.π., σ. 185.

ροπία των δύο (ή και περισσότερων) ρόλων εγείρονται πολύπλοκες έννοιες της ταυτότητας».<sup>1</sup> Η σχέση αυτών των εννοιών ενδέχεται να είναι ειρωνική ή και σατιρική.

Η ενδυματολογική μεταμφίεση, ιδίως η μεταμφίεση ενός άντρα με γυναικεία ρούχα, αποτελεί κοινό κωμικό τέχνασμα. Η εξήγηση του κωμικού αποτελέσματος και εδώ ποικίλλει. Κάποιοι μελετητές του φαινομένου θεωρούν βάση του κωμικού που προκύπτει από τη μεταμφίεση την προκαλούμενη ασυμφωνία: καθώς η προσοχή μας εστιάζεται στο «περίβλημα» ανεξάρτητα από τις προθέσεις του συγγραφέα και εκτός συμφραζομένων, τα ασύμβατα στοιχεία γίνονται πιο εμφανή. «Η εξήγηση που δίνει ο Bergson», παρατηρεί ο Feinberg, «είναι ότι η μεταμφίεση, όπως και η έκπληξη, διαλύει τις προκαταλήψεις. Ένα πρόσωπο που φορά παράξενα ή παράταιρα ρούχα κατά κάποιον τρόπο μεταμφιέζεται. Οι μεταμφιέσεις των ατόμων είναι κωμικές όπως άλλωστε και κάθε κοινωνικό στερεότυπο, διότι εκφράζουν δυσκαμψία και ανελαστικότητα. Όλες οι τελετές ενέχουν κωμικά στοιχεία, τα οποία είναι κατά κάποιον τρόπο “ένδυση”, και είναι αποδεκτά μόνο μέσα στα κατάλληλα συμφραζόμενα. Όταν ένα τελετουργικό αντικείμενο ή χειρονομία βγαίνει από αυτή την οικεία σχέση με την ορισμένη χρήση του, ο τρόπος γίνεται ασύμφωνος και άρα κωμικός».<sup>2</sup>

Η τεχνική αυτή είναι πολύ διαδεδομένη στη λογοτεχνία και κυρίως στο θέατρο. Πέρα από την απλούστερη εκδοχή της που είναι η ενδυματολογική μεταμφίεση μπορεί να παρουσιάζεται και με πιο σύνθετο τρόπο. Στο παρακάτω απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Ο πίθηκος Ξούθ*, η τεχνική της μεταμφίεσης χρησιμοποιείται πολύ αποτελεσματικά για τη σάτιρα του ήρωα Καλλίστρατου Ευγενίδη:

‘Απέναντι δὲ τῆς θύρας τῆς αἰθούσης ἐκρέματο μεγάλη εἰκὼν, ἔχουσα ὕψος μὲν πέντε πηχῶν, πλάτος δὲ περίπου ἑπτὰ, παριστώσα διὰ ζωνηροτάτων

1. Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*, Κέδρος, 2001, σ. 15. Η παραπάνω μελέτη είναι η μόνη, απ’ όσο ξέρω, εμπειριστικώς μελέτη για το θέμα. Βλ. επίσης επί μέρους μελέτες για το θέμα: Γ. Λαδογιάννη, «Πάτερ Συνέσιος – Πάπισσα Ιωάννα. Ο “Συνέσιος” του Γιάννη Σκαρίμπα: άλλη μια μεταμφίεση της “Ιωάννας”», *Επί σκηνής ο λόγος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1992, σ. 105-132· Ξ. Α. Κοκόλης, «Ανδρείκελα – πράγματα – λάθη – εαυτούληδες: πλέγματα πλεγμάτων», *Περίπλους*, 44 (αφιέρωμα στον Γιάννη Σκαρίμπα) Μάρτιος-Ιούνιος 1997, σ. 96-112· —, «Σκαριμπικά 3: Αναμίξεις φύλων και παρενδυσίες», *μικροφιλολογικά*, 2 (Φθινόπωρο 1997) 31-33 και «Σκαριμπικά 4: μάνα/Γησούς: παράλληλοι», *μικροφιλολογικά*, ό.π., σ. 33.

2. Feinberg, ό.π., σ. 193.

χρωμάτων ἄνδρα ὑψηλοῦ ἀναστήματος, φέροντα πλατυτάτην φουστανέλαν, ἐπὶ δὲ τῶν ὤμων χρυσαῖς εὐρωπαϊκᾶς ἐπωμίδας ἀρχιστρατήγου καὶ ἔχοντα τὸ στῆθος κεκαλυμμένον ὑπὸ πλήθους εὐρωπαϊκῶν παρασήμων· ὁ παριστώμενος οὗτος ἦρωας εἰς μὲν τὴν δεξιᾶν χεῖρα ἐκράτει ρομφαίαν, δι' ἧς ἐφαίνετο θερίζων τοὺς πρὸ τῶν ποδῶν αὐτοῦ κειμένους Ὀθωμανούς, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς ἐφαίνετο στηρίζων ἐπὶ τινος φρουρίου τὴν κυανόλευκον ἑλληνικὴν σημαίαν· κάτωθεν δὲ τῆς εἰκόνης ὑπῆρχε γεγραμμένη χρυσοῖς γράμμασιν ἡ ἐξῆς ἐπιγραφή: Ὁ ἦρωας πατήρ μου ἀνωψῶν τὴν ἑλληνικὴν σημαίαν ἐπὶ τοῦ φρουρίου τῶν Θερμοπυλῶν, κατὰ διαταγὴν τῆς Α.Μ. τοῦ Βασιλέως τῆς Ἑλλάδος, τῷ πρώτῳ ἔτει καὶ μηνὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 46-47.

Στο ἴδιο ἔργο ἡ τεχνικὴ τῆς μεταμφίεσης καὶ τῆς ἐξαπάτησης παίρνει διάφορες μορφές. Στὸ ἀπόσπασμα που ακολουθεῖ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ ἥρωα ἀποτελεῖ μιὰ μεταμφίεση, ἓνα ἐξωτερικὸ περίβλημα που καθίσταται κωμικό καθὼς ἀποδεικνύεται ἀσύμβατο πρὸς τὸ περιεχόμενό του. Ὁ Καλλίστρατος Εὐγενίδης ἔχει παραγγείλει «συγγράμματα ὑψηλῆς διπλωματίας [...] εἰς διαφόρους βιβλιοπωλᾶς τῆς Νέας Γεφύρας τῶν Παρισίων», προοριζόμενα γιὰ ἓνα συγκεκριμένο ράφι τοῦ σπιτιοῦ του:

Ἄλλ' ἐπειδὴ αἱ μὲν θῆκαι τοῦ πολυτίμου ἔρμαριου ἦσαν χαμηλαί, τὰ δὲ ρηθέντα συγγράμματα σταλέντα εἰς Ἀθήνας πρὶν νὰ προφθάσῃ ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Καλλιστράτου, δι' ἧς ἔπεμπε τὸν ἕξαμον τοῦ ὕψους τῶν παραγγελθέντων βιβλίων, τὰ συγγράμματα, λέγομεν, ταῦτα ἦσαν τὰ μὲν εἰς φύλλον, τὰ δὲ εἰς μέγα τέταρτον, τὰ δὲ διαφόρων μεγεθῶν, ὁ Καλλίστρατος ἐξοικονόμησεν εὐστόχως τὴν δυσκολίαν ταύτην, κόψας δι' ἐπιτηδείου τεχνίτου τὸ ἐξέχον μέρος τῶν βιβλίων καὶ ἰσομετρήσας αὐτὰ κατὰ τὸ ἔμβαδὸν τῶν θέσεων τοῦ πολυτίμου ἔρμαριου· τὰ δὲ ἀποκοπέντα ἐκ τῶν βιβλίων τούτων τεμάχια συνέλεξεν εἰς ἕτερον ἐπίσης κομψὸν ἔρμαριον, ἐπιθέσας τὴν ἐπιγραφὴν *Λείψανα ἀρχαιοτήτων*, πέριξ δὲ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ τούτου ἔρμαριου, ἐκρέμαντο ἐπὶ τοῦ τοίχου διάφορα ἄλλα ἀρχαιολογικά, πολύτιμα πράγματα φέροντα τὴν ἐπιγραφὴν *Τὰ ὀμματοῦδάλια τοῦ Ὀμήρου, Ἡ ταμβακοθήκη τοῦ Σωκράτους, Αἱ ἐπωμίδες τοῦ Φωκίωνος, Ἡ κληροσύριγξ τοῦ Πεισιστράτου, Τὰ ὑποδήματα τοῦ Διογένητος*, καὶ ἄλλα πολλὰ τοιαῦτα, ἀγορασθέντα ὑπὸ τοῦ χάριν τοῦ συρμού φιλαρχαιολόγου Καλλιστράτου κατὰ τὴν εἰς τὴν Εὐρώπην διατριβὴν αὐτοῦ.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 48-49.

#### Δ. Προσωπεῖο (*Mask-Persona*)

Ἡ χρῆση τοῦ προσωπεῖου εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα τεχνάσματα τῆς σάτιρας καὶ συγχρόνως ἡ μεγάλη ελευθερία τοῦ συγγραφέα, ἀφοῦ ὡς ἄλλο πρόσωπο μπορεῖ νὰ εκφράσῃ ὅποια ἀποψη θέλει ἀψηφώντας τὴν ἐξωτερικὴ λογοκρισία. Δὲν λείπουν μάλιστα καὶ πιο ακραίες θέσεις που θεωροῦν ὅτι τὸ προσωπεῖο εἶναι κάτι περισσότερο: τέχνασμα ἐπιβίωσης. Τὶς τελευταῖες δεκαετίες, ἡ ἔννοια τοῦ προσωπεῖου ἔχει ἀποτελέσει ἓναν ἀπὸ τοὺς πιο πολυσυζητημένους ὅρους τῆς κριτικῆς με ἀποτέλεσμα νὰ θεωρεῖται πια ἀπὸ τοὺς πλέον ἀμφιλεγόμενους. Ἄλλοι μελετητές, ὅπως θὰ δούμε, θεωροῦν τὸ προσωπεῖο ἓναν τρόπο μεταμφίεσης τοῦ συγγραφέα, που εκφέρεται πάντα σε πρῶτο πρόσωπο· ἄλλοι πάλι θεωροῦν *persona* κάθε χαρακτήρα που παρουσιάζεται εἴτε στὸ πρῶτο εἴτε στὸ τρίτο πρόσωπο.<sup>1</sup> Ἡ ἐξαρση αὐτῆ τοῦ θεωρητικοῦ λόγου γιὰ τὸ προσωπεῖο πιθανότατα προέκυψε «ὡς ἀρνήση τῆς επικυριαρχικῆς ἀξίας τῆς βιογραφικῆς ἀνάγκης, γιὰ νὰ οδηγηθοῦν οἱ ἀναγνώστες πρὸς τὸν οὐσιαστικὸ σκοπὸ ὅλης τῆς λογοτεχνίας: τὴν προσπάθειά τῆς νὰ ἐρμηνεύει τὴν πραγματικότητα με τὴν οὐδέρκεια με τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ τὴν ἐρμηνεύει τὸ πνεῦμα καὶ ἡ ψυχὴ».<sup>2</sup>

Ἡ κριτικὴ χρησιμοποιοῖ ἓνα μεγάλο φάσμα ορολογίας γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ προσωπεῖο<sup>3</sup>: *μάσκα*, *persona* ἢ ἄλλες ευρύτερες ἔννοιες, ὅπως *ἠθικὴ κρίση* ἢ *ἦθος*, ἢ *ἀκόμη ἑμμεσος δραματικὸς ἀφηγητής*. Φαίνεται ὅμως πως ὁ ἐγγύτερος στὴν ἔννοια ὅρος εἶναι ὁ ὅρος *persona*, ἐφόσον ἡ σημασία τοῦ ὅρου (λέξη ἐτρουσκικῆς προέλευσης που σημαίνει θεατρικὴ μάσκα) δικαιώνει τὴ χρῆση τῆς ἔννοιας ἀπὸ τοὺς περισσότερους κριτικούς.

Σύμφωνα με μιὰ μάλλον αἰρετικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ θέμα, που ἐξέφρασε ὁ Irvin Ehrenpreis στὸ ἔργο του *Restoration and Eighteenth Century Literature* (1963), τὸ προσωπεῖο δὲν εἶναι ἓνας τρόπος (ἀπο)κάλυψης τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ ἀπολύτως ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸν συγγραφέα. Ἡ ἀποψη αὐτῆ ἔχει προκαλέσει πολλὰς ἀντιρρήσεις καὶ μεγάλες συζητήσεις. Τὸ βασικὸ ἐπιχείρημα αὐτῶν που διαφωνοῦν εἶναι ὅτι δὲν γράφει κανεὶς παρά σε συνάρτηση με ὅτι

1. Guy Davenport, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», στὸν τόμο *Satura...*, ὅ.π., σ. 327-332. Παρομοίως, William Stafford: «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ὅ.π., σ. 369. Ἀντιθέτως, Norman Yates, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ὅ.π., σ. 380.

2. William Anderson, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ὅ.π., σ. 322.

3. Irvin Ehrenpreis, «Personae», στὸν τόμο *Satura*, ὅ.π., σ. 309. Βλ. καὶ Κ. Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ τῶν Διδασκῶν τοῦ Μηνιάτη*, τόμ. Α': *Ἡ Ἀντίθεση*. Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὀφελίμων Βιβλίων, 1999, σ. 51-56.

έχει βιώσει είτε μέσω της φαντασίας του είτε μέσω της διάνοιας. Επομένως, το προσωπείο δεν μπορεί να είναι (κάτι ξεχωριστό), εφόσον τόσο η ψυχολογία όσο και η ιστορία έχουν αποδείξει τη στενή σχέση ανάμεσα στην προσωπικότητα του συγγραφέα και στο προϊόν της συγγραφής.<sup>1</sup>

Αλλά ποιος είναι ο σκοπός της χρήσης του προσωπείου; Η κριτική φαίνεται πως ούτε εδώ μπορεί να είναι ομόφωνη, εφόσον το ερώτημα σχετίζεται άμεσα με τη βασική διαφωνία, τη σχέση δηλαδή προσωπείου και συγγραφέα. Έτσι, κατ' αναλογία, άλλοι κριτικοί θεωρούν το προσωπείο έναν τρόπο έκφρασης, ενώ άλλοι έναν τρόπο απόκρυψης. Ανάμεσα στις δύο απόψεις, ή μάλλον πέρα από αυτές, υπάρχει και μια τρίτη, πιο συμβιβαστική αλλά ενδεχομένως και πιο ευέλικτη, σύμφωνα με την οποία δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι κάθε καλλιτεχνική έκφραση είναι, ως κάποιιο βαθμό, μια μάσκα, δηλαδή απόκρυψη, αλλά και μια αποκάλυψη. Δεν είναι παρά μόνο μια επιλογή από τις πολλές που συνωστίζονται μέσα στο νου ενός συγγραφέα. Η έννοια του προσωπείου είναι εξαιρετικά χρήσιμη και συνδέεται άμεσα με την ειρωνεία. Το κρίσιμο ερώτημα της κριτικής είναι, ή πρέπει να είναι, ποια είναι η στάση ενός έργου απέναντι στον πλασματικό του ήρωα, δηλαδή τι λέει ο συγγραφέας.<sup>2</sup> Άλλωστε, εάν το φανταστικό προσωπείο στ' αλήθεια απαλείφει τον σατιρικό συγγραφέα, πώς είναι δυνατόν το έργο να μπορεί να θεωρηθεί σατιρική επικοινωνία ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη; Το προσωπείο δεν χρειάζεται να ακυρώνει τον συγγραφέα και, στην πραγματικότητα, οι περισσότερες χρήσεις του προσωπείου, άλλοτε περισσότερο άλλοτε λιγότερο, κινούνται από τον πλασματικό αφηγητή προς την πραγματική θέση του δημιουργού του.<sup>3</sup>

Ο Ehrenpreis συμφωνεί με τον Booth ότι ο συγγραφέας δίνει άμεσες ή έμμεσες οδηγίες για την κατανόηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Εξάλλου, η μυθοπλασία πάντα συμφωνεί με τη συνειδητή πρόθεση του συγγραφέα. Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η αντίληψη του Booth για τον «αξιόπιστο αφηγητή» (reliable narrator), που ισοδυναμεί με τον έμμεσο συγγραφέα: η τέχνη να κατασκευάζει κανείς αξιόπιστους αφηγητές ισοδυναμεί με τον έλεγχο του χαρακτήρα, ώστε να παραχθεί ένα προσωπείο, ο δεύτερος εαυτός, που πράγματι ανήκει στο έργο.<sup>4</sup> Σε τελική ανάλυση δηλαδή, το προ-

1. Anderson, ό.π., σ. 322.

2. Norman Knox, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 357-358.

3. Rosenheim, Jr., «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 362.

Παρομοίως, Arthur Efron, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 339.

4. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961, σ. 83. (Παρατίθεται από τον Efron, ό.π., σ. 335.)

σωπείο ισοδυναμεί με το σύνολο των τεχνασμάτων που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να αναδείξει τη σύγκρουση ιδεών και συγκινήσεων που κινούν ένα έργο. Όπως η μυθοπλασία, έτσι και το προσωπείο είναι η δικαίωση του συγγραφέα, εφόσον μέσω αυτών υπερβαίνονται οι στενές συγκεκριμένες συνθήκες και η σάτιρα αποκτά αντικειμενικότητα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πολλοί κριτικοί, για διάφορους λόγους, υπερέβαλλαν την αυτοτέλεια του προσωπείου, διαχωρίζοντας συχνά άκριτα τον δημιουργό από το έργο. Αλλά οι ίδιες οι συζητήσεις για το προσωπείο θίγουν και ένα θέμα-κλειδί που αφορά τη σάτιρα. Ο σατιρικός συγγραφέας δεν έχει την ίδια σχέση με το έργο του όπως, ας πούμε, ο λυρικός. Εκείνο που κυρίως διαφοροποιεί αυτήν τη σχέση είναι η ψυχική συμμετοχή: ο λυρικός βρίσκεται σε στενότερη ψυχική συνάφεια με το έργο του από αυτήν του σατιρικού συγγραφέα ο οποίος λειτουργεί περισσότερο εγκεφαλικά, ακόμη και όταν υποκινείται από το συναίσθημα. Αλλά ακόμη και ο σατιρικός συγγραφέας δεν μπορεί να διαχωριστεί τελείως από το έργο του, διότι η σχέση καλλιτέχνη και έργου συνεχίζει να υπάρχει, έστω και με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Όπως αναπτύχθηκε παραπάνω, η ηθική και καλλιτεχνική δικαίωση της σάτιρας φαίνεται να εξαρτάται από κάποια ενδιάμεση φωνή.

Η πιο δημοφιλής αλλά και πιο διακριτική χρήση του προσωπείου, υποστηρίζει ο Ehrenpreis, είναι η χρήση του ονόματος του συγγραφέα ο οποίος μιλάει σε πρώτο πρόσωπο: ο συγγραφέας υποκρίνεται ότι είναι ο εαυτός του, αλλά ο ρόλος του είναι προσχεδιασμένος: «δίνει το αληθινό του όνομα και υπεύθυνες πληροφορίες για τη ζωή του· όμως διαφοροποιεί κάποιες από τις πραγματικές του απόψεις, ώστε οι γνώμες που παρουσιάζονται και τα δεδομένα του έργου να υπηρετούν μια συγκεκριμένη ρητορική. [...] Κανείς δεν μπορεί να αποκαλύψει όλη την αλήθεια για τον εαυτό του», υποστηρίζει ο Irvin Ehrenpreis, «ακόμη και αν την ξέρει. Αν μπορούσε, το αποτέλεσμα θα ήταν ένα χάος, διότι το να αποκαλύψεις τα πάντα σημαίνει να κρύψεις τα πάντα. Κανείς δεν μπορεί να μιλήσει παρά επιλέγοντας».<sup>1</sup> Πάντα, δηλαδή, υπάρχει ένας βαθμός παραπλανητικής παρουσίας του εαυτού μας. Εάν, επομένως, υπάρχει κάποιο νόημα στην έννοια του προσωπείου, σίγουρα αυτό προϋποθέτει διαφορά μεταξύ φαινομένων και πραγματικότητας.

Η πιο αποτελεσματική χρήση προσωπείου γίνεται σε έργα που η δομή τους βασίζεται στον αμφίθυμο χαρακτήρα του αφηγητή. Τούτο το εύρημα, σύμφωνα με τον Ehrenpreis, συνήθως χρησιμοποιείται όταν κανείς θέλει να μεταδώσει απόψεις άλλως μη αποδεκτές από τον αναγνώστη («το αποτέ-

1. Ehrenpreis, «Personae», ό.π., σ. 310.



λεσμα είναι η δημιουργία της “ειρωνικής persona”, δηλαδή μιας μεταμφίεσης που είναι σχεδιασμένη ώστε να βλέπει κανείς από μέσα, μιας μάσκας που ο αναγνώστης κατ’ αρχήν την θεωρεί αυθεντική, αλλά που στο τέλος την βλέπει να αποσύρεται. Σε μια τέτοια λογοτεχνική δομή, ο θεμελιώδης τόνος του αφηγητή αντιστρέφεται: ό,τι ηχούσε σοβαρό μεταμορφώνεται σε εμπαιγμό. Για να πετύχει το τέχνασμα, πρέπει ο αναγνώστης να εξαπατηθεί στο αρχικό στάδιο και η αλήθεια να αποκατασταθεί στο τελικό. [...] Η ικανότητα του συγγραφέα έγκειται στον τρόπο με τον οποίο εκθέτει την αχρειότητα των απόψεων προτού αποκαλυφθεί η ειρωνεία του τρόπου του. Και φυσικά, όσο περισσότερο παραμένει ο αναγνώστης εκκρεμής πριν από την τελική αποκάλυψη, τόσο πιο έντονο είναι το αποτέλεσμα». <sup>1</sup>

Άλλη χρήση του προσωποειδίου γίνεται, όταν ο αφηγητής μιλάει σε πρώτο πρόσωπο και υποκρίνεται ότι είναι άλλος από τον συγγραφέα. Αυτή η τεχνική εισάγει το προσωποειδίον του πλασματικού χαρακτήρα και απομακρύνει περισσότερο το προσωποειδίον από τον συγγραφέα. Παραλλαγή αυτής της μεθόδου είναι η δημιουργία ενός αφελούς ή ενός κυνικού σχολιαστή ή ακόμη ενός διαφορετικού «άλλου» που κρίνει αυτά που θέλει να σατιρίσει ο συγγραφέας.

Η δυσκολία προσδιορισμού της φύσης και της χρήσης του προσωποειδίου, καθώς και η ενίοτε σκοτεινή σχέση του προσωποειδίου με τον συγγραφέα έχουν προκαλέσει αρκετές διχογνωμίες μεταξύ των θεωρητικών του θέματος. Η παραδοσιακή άποψη υποστηρίζει ότι «ο σατιρικός συγγραφέας πρέπει οπωσδήποτε να θεωρηθεί ο ίδιος ποιητικό τέχνασμα που χρησιμοποιείται για να εκφραστεί το σατιρικό του όραμα, ένα τέχνασμα που κάθε φορά προσαρμόζεται στον σκοπό του συγγραφέα». Για παράδειγμα, αν η σάτιρα είναι ένα αληθινό είδος, «κάθε φορά που εμφανίζεται ο σατιρικός συγγραφέας, είτε ανώνυμος είτε όχι, πρέπει να περιμένουμε να συστήνεται σε πρώτο πρόσωπο ή, αν έχει κάποιο όνομα, να έχει τα τυπικά χαρακτηριστικά όλων των άλλων σατιρικών συγγραφέων. Αυτός ο σατιρικός χαρακτήρας θα αναγνωριστεί από τη λειτουργία του στο σατιρικό έργο, και θα καθιερωθεί από την παράδοση. Οι κριτικοί που στηρίζονται στη βιογραφία υποστηρίζουν ότι

1. Ehrenpreis, ό.π., σ. 317. Εξετάζοντας τη λογοτεχνία του 18ου αιώνα, ο μελετητής κάνει την εξής ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τη λειτουργία της γλώσσας και του ήθους: όταν ένας συγγραφέας εκθέτει την ηθική του δημοσίως, είναι αδύνατον να αποφύγει την πρόκληση της ματαιοδοξίας. Έτσι, μια άλλη πηγή ικανοποίησης είναι η αναλογία μεταξύ καλλιτεχνικής και ηθικής ολοκλήρωσης. Εάν η λογοτεχνική εκδήλωση μπορεί να διαχωριστεί από τον άνθρωπο, τότε μπορεί να διαχωριστεί και η εξωλογοτεχνική. Μ’ αυτόν τον τρόπο «η γλώσσα μεταμορφώνεται από μέσο επικοινωνίας σε μέσο εξαπάτησης και απόκρυψης». Irvin Ehrenpreis, «Personae», στον τόμο *Satura...*, ό.π., σ. 313.

ο σατιρικός χαρακτήρας είναι είτε ακριβής εικόνα του συγγραφέα είτε, τουλάχιστον, φερέφωνό του». <sup>1</sup> Σήμερα που η θεωρία γύρω από τη λειτουργία του προσωποειδίου έχει πλουτισθεί, η παραπάνω άποψη φαίνεται να υπεραπλουστεύει το πρόβλημα, αν κρίνει κανείς από τη συμβιβαστική αμηχανία της αντίληψης που θεωρεί κάθε σατιρικό χαρακτήρα κάτι ανάμεσα στον Δρα Τζέκυλ και στον Κο Χάιντ, ότι έχει, δηλαδή, μια ιδιωτική προσωπικότητα και μια δημόσια που εκτίθεται στον κόσμο ως μόνη αποδεκτή και ως μόνη αληθινή εικόνα της πραγματικής φύσης του σατιρικού συγγραφέα. <sup>2</sup>

Σύμφωνα με τον Feinberg, οι απόψεις για το σατιρικό προσωποειδίον κινούνται ανάμεσα σε δύο ακραίες θέσεις:

α) Το προσωποειδίον είναι ο ίδιος ο συγγραφέας. Βασικό επιχείρημα των θιασωτών αυτής της άποψης είναι ότι το ενδιαφέρον του αναγνώστη για τον αφηγητή προκαλείται από το γεγονός ότι πίσω από αυτόν υπάρχει ένα υπαρκτό πρόσωπο.

β) Το προσωποειδίον είναι διαφορετικό από τον συγγραφέα. Σύμφωνα μ’ αυτήν τη νεότερη αντίληψη το προσωποειδίον είναι το ήθος με τη ρητορική έννοια, ο χαρακτήρας του πλασματικού αφηγητή, και όχι ο συγγραφέας, αφού η σχέση του αφηγητή με το συγγραφέα είναι έμμεση και ίσως αντιθετική.

Και οι δύο τάσεις αντικρούονται εξίσου εύκολα, παρατηρεί ο Feinberg. Παρά τις αντιρρήσεις των θεωρητικών στην πρώτη θεωρία, ένα προσωποειδίον ακυρώνει ή επιδοκιμάζει κάθε φορά απόψεις, σύμφωνα με τις πεποιθήσεις και τη βούληση του συγγραφέα. Συνήθως, «το περιεχόμενο της σάτιρας είναι ιστορικά αναγνωρίσιμο –συγκεκριμένα πρόσωπα, θεσμοί, ιδέες– και είναι αξιοσημείωτο το πόσο συχνά το προσωποειδίον στη συμπεριφορά του υποστηρίζει τη θέση του σατιρικού συγγραφέα». Επίσης, αν δεχθεί κανείς πως η γνώση των απόψεων του συγγραφέα είναι απαραίτητη, συνεχίζει ο μελετητής, «ο αναγνώστης δεν θα έπρεπε να ήταν σε θέση να καταλάβει ανώνυμες ή ψευδώνυμες σάτιρες». <sup>3</sup> Από την άλλη μεριά όμως, όπως ορθά παρατηρεί ο μελετητής, πρέπει να λάβει κανείς υπόψη του ότι συγγραφείς όχι αμέμπτου ηθικής και εντιμότητας έχουν δημιουργήσει προσωποειδία που είναι πρότυπα άψογης συμπεριφοράς.

1. Kernan, «A Theory of Satire», στον τόμο *Satire...*, ό.π., σ. 259.

2. Kernan, ό.π., σ. 260.

3. Εκφραστής της πρώτης άποψης είναι ο Donald Howard, «Chaucer the Man». *PMLA*, 80 (1965) 337-343. Εκφραστής της δεύτερης άποψης είναι ο Mack Maynard, «The Muse of Satire». *Yale Review*, 41 (1951-1952) 84. (Παρατίθεται από τον Feinberg, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 341).

Το θέμα του προσωπείου συνδέεται άμεσα με το θέμα των χαρακτήρων. Και εδώ οι κριτικοί διαφωνούν. Ο Bergson επιμένει ότι ο πραγματικός σκοπός της υψηλής κωμωδίας είναι η δημιουργία τύπων, ενώ μια πιο ακραία τοποθέτηση, που ήδη συναντήσαμε παραπάνω, είναι αυτή των μελετητών που, όπως ο Kernan, διατείνονται ότι στη σάτιρα πρέπει να βρίσκουμε μόνο καρικατούρες. Οι θιασώτες αυτής της άποψης θεωρούν προφανές ότι το σατιρικό προσωπείο έχει με τους χαρακτήρες σχέση ανάλογη μ' αυτήν που έχει το μπουρλέσκο με το υψηλό ύφος ή («η αναγωγή στο παράλογο») με τη λογική και τη ρητορική, άποψη ευεξήγητη εφόσον το προσωπείο παρουσιάζει αναλογίες με την παρωδία: οι ιδιότητες που ενυπάρχουν στην παρωδία είναι ουσιαστικά ιδιότητες του προσωπείου και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για καρικατούρες, αφού και τα δύο αντιπαράθετον ασύμφωνα μεταξύ τους στοιχεία.<sup>1</sup> Οπωσδήποτε, η παραπάνω άποψη για την παρωδία είναι εξαιρετικά σχηματική, όπως ελπίζω να φανεί στο σχετικό κεφάλαιο.

Τα προσωπεία των σατιρικών συγγραφέων ποικίλλουν, από τον αθώο ως τον διανοούμενο, τον απλό καλό άνθρωπο ως τον κυνικό. Οι αντιθέσεις προκύπτουν από το γεγονός ότι καμιά γενίκευση σχετικά με τα προσωπεία ή την τεχνική ενός συγγραφέα δεν μπορεί να καλύψει όλη την κλίμακα που χρησιμοποιεί η σάτιρα. Εξάλλου, καθώς ο άνθρωπος έχει πολλά στοιχεία μέσα του και η προσωπικότητά του πολλές πλευρές, συχνά αντιφατικές, είναι αδύνατον ένα προσωπείο να αποκαλύπτει (να αποκρύπτει) εντελώς την προσωπικότητα του συγγραφέα.<sup>2</sup>

Η μελέτη του προσωπείου, παρατηρεί ο Yates, μπορεί να φωτίσει την τάση που παρουσίασαν πολλοί αμερικανοί συγγραφείς με πρώτον ίσως τον Hawthorne προς μια αποσπασματική παρουσίαση της προσωπικότητας, τάση που εκφράστηκε μέσω αμφιλογιών ή πραγματικών αβεβαιοτήτων. Σε κάθε περίπτωση, το προσωπείο προσέφερε διεξόδους, μέσα στο ίδιο έργο, για απόψεις που μπορεί να είναι αντιφατικές, αλλά τις οποίες ο συγγραφέας αισθάνεται υποχρεωμένος να εκφράσει μέσα σ' αυτό το έργο. Το μεγάλο πλεονέκτημα για τον συγγραφέα που χρησιμοποιεί προσωπείο είναι πάντα ότι μέσα από αυτήν τη μάσκα μπορεί να εκφράσει τον εαυτό του – ή έναν από τους εαυτούς του – χωρίς να χρειάζεται να έχει απολύτως την ευθύνη για ό,τι λέει. Ένα άλλο πλεονέκτημα, αυτήν τη φορά για την κριτική, το οποίο προκύπτει από τη μελέτη του προσωπείου είναι ότι ερευνώντας κανείς το είδος

1. William N. Free, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 346 και 349.

2. Feinberg, ό.π., σ. 342.

του προσωπείου που χρησιμοποιεί ένας συγγραφέας, ερευνά το ύφος του.<sup>1</sup>

Ένα καλό παράδειγμα χρήσης ειρωνικού προσωπείου είναι ο «Μονόλογος ευαισθήτου» του Ροΐδη από τον οποίο παραθέτω ένα απόσπασμα, αν και χρειάζεται να διαβάσει κανείς όλο το κείμενο για να διαπιστώσει με πόση δεξιοτεχνία κατασκευάζεται η μάσκα, η οποία εκφράζει αυτά ακριβώς εναντίον των οποίων ο συγγραφέας θέλει να επιτεθεί:

Τρανή απόδειξις τῆς ὑπερβολικῆς μου εὐαισθησίας εἶναι καὶ ὁ τρόπος ὅπου ὑπανδρεύθην. Ὅταν ἐπλησίασαν νὰ μὲ πλακώσουν τὰ γεράματα, νὰ μὲ κουράζουν αἱ διασκεδάσεις καὶ νὰ μὲ ἐνοχλοῦν οἱ ρευματισμοί, αἰσθάνθηκα τὴν ἀνάγκην νὰ ἔχω ἓνα σπιτικὸν καὶ μίαν γυναῖκα δική μου νὰ μὲ περιποιῆται. Καθὼς πᾶς ἄλλος, ἀγαπῶ κ' ἐγὼ τὶς εὐμορφες, καὶ πλούσιος καθὼς εἶμαι, εὐκόλῳ ἦτο νὰ εὕρω ἓνα νόστιμο κορίτζι, ἂν δὲν ἐζητοῦσα προῖκα. Ἄλλος εἰς τὴν θέσιν μου θὰ τὸ ἔκαμνεν, ἀλλ' ἐγὼ ἐσυλλογίσθηκα πόσον θὰ ἐβασάνιζε τὴν εὐαισθησίαν μου, ἂν ὑπανδρευόμην εὐμορφὴν πτωχοκόρην, ἣ ἰδέα ὅτι μ' ἐπῆρεν ὄχι διὰ τὰ εὐγενῆ μου, ἀλλὰ διὰ τὰ ἐπτὰ μου σπίτια. Παρὰ αὐτὴν τὴν ἀνυπόφορην ὑποψίαν ἐπροτίμησα νὰ θυσιασθῶ καὶ νὰ πάρω πλουσίαν ἀσχημομούραν. Ἡ εὐγένεια τῆς ψυχῆς μου εἶναι τόση, ὥστε ἡ μεγάλη της μῦτη καὶ τὰ ψεύτικα της δόντια δὲν μ' ἐμπόδισαν, ὅχι μόνον νὰ φέρωμαι καλὰ μαζί της, ἀλλὰ καὶ νὰ τὴν ἀγαπῶ, περισσότερον ἴσως παρ' ὅ,τι πρέπει. Ὡς ἀπόδειξιν τῆς ἀγάπης μου ἀρκεῖ ν' ἀναφέρω πῶς, ὅταν ἔτυχε πέρυσιν ν' ἀρρωστήσῃ, δὲν κατώρθωσα ποτὲ νὰ τὴν βλέπω νὰ ὑποφέρει. Ὁ βῆχάς της καὶ τὸ γλῶγγλου τῆς γαργάρας της μοῦ ἔσχιζε τὴν καρδιά καὶ τὴν ἀκοήν, καὶ ἡ μυρωδιὰ τῆς ἀρρωστοκάμερας μοῦ ἔφερνε ζάλη.

«Μονόλογος ευαισθήτου», σ. 174.

Η χρήση του προσωπείου δίνει πολλές δυνατότητες στον συγγραφέα για ανατροπές. Ένα πιο σύνθετο παράδειγμα χρήσης ειρωνείας μέσω προσωπείου αποτελεί το διήγημα του Βιζυηνού «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», όπου η αφήγηση παλινδρομεί ανάμεσα στην οπτική γωνία του ενήλικα αφηγητή και στην παιδική του ματιά. Η εκλογίκευση του ενήλικα αντιτίθεται στην τραυματική ανάμνηση του παιδιού, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ειρωνικό χάσμα που επιτείνει τη δραματική ένταση του διηγήματος:

Ἄλλην ἀδελφὴν δὲν εἶχομεν παρὰ μόνον τὴν Ἄννιῶ.

Ἦτον ἡ χαϊδεμένη τῆς μικρᾶς ἡμῶν οἰκογενείας καὶ τὴν ἠγαπῶμεν ὅλοι. Ἄλλ' ἀπ' ὅλους περισσότερον τὴν ἠγάπα ἡ μήτηρ μας. Εἰς τὴν τράπεζαν τὴν

1. Norman Yates, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», ό.π., σ. 380-383.

ἐκάθιζε πάντοτε πλησίον της καὶ ἀπὸ ὅ,τι εἶχομεν ἔδιδε τὸ καλλίτερον εἰς ἐκείνην. Καὶ ἐνῶ ἡμᾶς μᾶς ἐνέδνε χρησιμοποιοῦσα τὰ φορέματα τοῦ μακαρίου πατρός μας, διὰ τὴν Ἄννιὸν ἠγόραζε συνήθως νέα.

Ὅς καὶ εἰς τὰ γράμματα δὲν τὴν ἐβίαζεν. Ἄν ἤθελεν, ἐπήγαιεν εἰς τὸ σχολεῖον, ἂν δὲν ἤθελεν, ἔμενεν εἰς τὴν οἰκίαν. Πρᾶγμα τὸ ὁποῖον εἰς ἡμᾶς διὰ κανένα λόγον δὲν ἐπετρέπετο.

Ἐξαιρέσεις τοιαῦται ἔπρεπε, φυσικῶς τῷ λόγῳ, νὰ γεννήσουν ζηλοτυπίας βλαβεράς μεταξύ παιδιῶν, μάλιστα μικρῶν, ὅπως ἤμεθα καὶ ἐγὼ καὶ οἱ ἄλλοι δύο μου ἀδελφοί, καθ' ἣν ἐποχὴν συνέβαινον ταῦτα.

Ἄλλ' ἡμεῖς ἐγνωρίζαμεν, ὅτι ἡ ἐνδόμυχος τῆς μητρὸς ἡμῶν στοργὴ διετέλει ἀδέκαστος καὶ ἴση πρὸς ὅλα τῆς τὰ τέκνα.

[...]

Τὸ παιδίον ἐχειροτέρειεν ἀδιακόπως, καὶ ἡ μήτηρ μας ἐγένετο ὄλονεν ἀγνώριστος. Ἐνόμιζες, ὅτι ἐλησμόνησε πῶς εἶχε καὶ ἄλλα τέκνα.

Ποῖος μᾶς ἔτρεφε, ποῖος μᾶς ἔπλυνε, ποῖος μᾶς ἐμβάλωνεν ἡμᾶς τὰ ἀγόρια, οὔτε ἤθελε κἂν νὰ τὸ γνωρίζῃ.

«Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου», σ. 3, 5-6.

Ἐνας συγγραφέας μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ ὡς προσωπεῖο ἕνα υπαρκτὸ πρόσωπο, ὅπως π.χ. συμβαίνει στο ποίημα «Τὸ ὄνειρο» τοῦ Σολωμοῦ, ὅπου ὁ ποιητὴς χρησιμοποιεῖ ὡς προσωπεῖο «τον ἴσκιό του Κουτούζη», τοῦ οποίου ἡ ἐγνωσμένη σατιρικὴ ταυτότητα λειτουργεῖ ὡς ἄλλοθι, δίνοντας στον ποιητὴ τὴν ἐλευθερίαν νὰ γράφῃ μιὰ οξύτατη σάτιρα.<sup>1</sup>

### Ε. Σύμβολο (Symbol)

Ἡ σάτιρα χρησιμοποιεῖ συχνά ποικίλα σύμβολα γιὰ νὰ παραπλανήσῃ καὶ νὰ ανατρέψῃ. Τὸ σύμβολο γίνεται συχνά ὁ καθρέφτης ὅπου αντικατοπτρίζονται ἀνεστραμμένα χαρακτηριστικά καὶ συμπεριφορές τοῦ ἀνθρώπου.

Ἡ λογοτεχνία εἶναι γεμάτη ζῶα, κλόουν ἢ ἀκόμη ἐξωγήινους καὶ, σπανιότερα, ρομπότ.<sup>2</sup> Ἀσφαλῶς ἡ χρῆση τους δὲν εἶναι πάντα σατιρικὴ. Συχνά

1. Διονυσίου Σολωμοῦ, *Ἄπαντα*, τ. Α', *Ποιήματα*. Επιμέλεια-Σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Ἰκάρος, 1979, (α' ἐκδ.: 1948), σ. 291-298. ΓΙΑ ΤΟ ΣΑΤΙΡΙΚΟ ἔΡΓΟ ΤΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ βλ. Ελένη Τσαντσάνογλου, «Ὁ Μικρὸς Προφήτης καὶ ὁ Μεγάλος Συγγραφέας». Στον τόμο *Διονύσιος Σολωμός, Ἡ γυναῖκα τῆς Ζάκυνθος*. Ωκεανίδα, 1994, σ. 9-27.

2. Μία ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις χρήσης ρομπότ καὶ κούκλων εἶναι ἡ ἰδιότυπη περίπτωση τοῦ Σιαρίμπα. βλ. Ε. Α. Κοκόλης, «Ἀνδρείκελα-πράγματα-λάθη-εαυτούληδες· πλέγματα πλεγμάτων», ὅ.π., σ. 96-112.

ὁμως ἡ παρουσία τους ἀποτελεῖ τὸ μέτρο τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς. Θυμίζω πρῶχειρα τὸν «Τρισχιλιόπηγο» (1833) καὶ τὰ «Ἀπομνημονεύματα ἑνὸς ψιττακοῦ» (1833) τοῦ Παναγιώτη Σούτσου ἢ τὴν «Ἱστορία ἑνὸς γαϊδάρου διηγημένη ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἴδιον εἰς τοὺς γαϊδάρους τοῦ χωριοῦ του» τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου.<sup>1</sup> Τέτοιου εἴδους κείμενα συχνά καταλήγουν νὰ γίνονται σατιρικές ἀλληγορίες, ὅπως θὰ δούμε παρακάτω. Ἐνας ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ποὺ ἐμπλέκουν ἐκπροσώπους τοῦ ζωικοῦ βασιλείου μέσα στο ἔργο τους εἶναι ὁ Ροῖδης. Παραθέτω δύο παραδείγματα ὅπου ὁ σκύλος καὶ ὁ γάτος ἀποτελοῦν μέτρο τῆς ἀνθρώπινης εὐαισθησίας καὶ ἀξιοπρέπειας:

Πολλάκις ἔκτοτε ἀναγινώσκων ὅσα γράφονται περὶ μελλούσης ζωῆς ἔτυχε νὰ σκεφθῶ ὅτι, ἂν ἀληθεύῃ ἡ γνώμη τῶν πιστευόντων ὅτι δὲν ἐπιζῆ εἰς τὸ σῶμα πᾶσα ψυχὴ, ἀλλὰ μόνη ἡ πίστις, ἡ ἀφοσίωσις, ἡ αὐταπάρνησις καὶ ἡ ἀγάπη βραβεύονται εἰς τὰς αἰωνίους μονάς, πολὺ πιθανώτερον παρὰ πολλῶν μεταστάντων γνωρίμων φίλων μου εἶναι νὰ εὐρίσκηται ἐκεῖ ἡ ψυχὴ τοῦ καλοῦ ἐκείνου σκύλου.

«Ἱστορία ἑνὸς σκύλου», σ. 391.

Οὐδεὶς ποτε οὔτε δι' ἀμοιβῆς οὔτε διὰ ραβδισμῶν κατώρθωσε νὰ ἐπιβάλλῃ εἰς γάτον νὰ πράξῃ ὅσα πράττουσιν οἱ σκύλοι, οἱ δοῦλοι καὶ οἱ γελωτοποιοί.

«Ἱστορία μίας γάτας», σ. 392.

### ΣΤ. Σατιρικὴ ἀλληγορία (Satiric Allegory)

Ἡ ἀλληγορία εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς σκοτεινοὺς ὅρους γιὰ τοὺς οἰοῦντες δὲν ὑπάρχει συμφωνία μεταξύ τῶν θεωρητικῶν. Ὁ παραδοσιακὸς ὀρισμὸς τῆς ἀλληγορίας ὡς «περιγραφῆς ἑνὸς ἀντικειμένου μέσω τῆς εἰκόνας ἑνὸς ἄλλου»<sup>2</sup> δὲν ικανοποιεῖ τὶς σύγχρονες ἀνάγκες τῆς κριτικῆς, ἡ ὁποία θεωρεῖ τὴν ἀλληγορία ἰδιαίτερη μέθοδο ἐκφράσεως κάποιας ἐννοίας μέσω ἄλλης, ὅπου

1. Παναγιώτης Σούτσος, *Ὁ Λεάνδρος*. Επιμέλεια: Αλεξάνδρα Σαμουήλ, Νεφέλη, 1994. Ἀνδρέας Λασκαράτος, «Ἱστορία ἑνὸς γαϊδάρου διηγημένη ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἴδιον εἰς τοὺς γαϊδάρους τοῦ χωριοῦ του», *Ἡθῆ, ἔθιμα καὶ δοξασίαι τῆς Κεφαλλονίας*. Ἀθήνα, Ἐλευθερουδάκης, 1924, σ. 61-70. ΓΙΑ ΤΗ ΣΑΤΙΡΑ ΤΟΥ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ βλ. Ν. Τζουγανάτος, «Ἀνδρέας Λασκαράτος», *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στη νεώτερη Ελλάδα*, ὅ.π., σ. 98-127. Σχετικὰ με τὴ συμβολικὴ χρῆση τοῦ ὄνου καὶ τὶς μεταμορφώσεις του, ὡς προσώπου καὶ ὡς προσωπεῖο βλ. Κ. Γ. Κασίνης, *Ὀνολογικὲς μεταμορφώσεις. Πρόσωπα καὶ προσωπεῖα τῆς ἐλληνικῆς σάτιρας*. Ἀθήνα, ἐκδ. Χατζηγιωλῆ, 2004, σ. 14-91.

2. Feinberg, *Introduction to Satire*, ὅ.π., σ. 202.

υπάρχουν δύο επίπεδα σημασίας.<sup>1</sup> Ανάμεσά τους δημιουργείται μια αντιστοιχία με σχέσεις λεπτομερειών. Η στράτευση της αλληγορίας στους σκοπούς της σάτιρας είναι συνηθισμένη πρακτική. Καθώς η αλληγορία και το σύμβολο είναι συγγενικές έννοιες συχνά συγχέονται σε επίπεδο τεχνικής. Ο Jankélévitch θεωρούσε ότι η ειρωνεία μπορεί να ονομάζεται αλληγορία με την κυριολεξία του όρου, ή καλύτερα ψευδολογία, γιατί σκέπτεται ένα πράγμα και, με τον τρόπο της, λέει κάτι άλλο. Η γλώσσα μας εξάλλου είναι από τη φύση της αλληγορική ή ψευδολογική, αφού διατηρεί με τη σκέψη, την οποία εκφράζει, μια σχέση έμμεση και πολύπλοκη. Η αλληγορία συνδέεται, επίσης, με τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας και ειδικότερα με την ερμηνευτική.<sup>2</sup>

Ένα καλό παράδειγμα σατιρικής αλληγορίας είναι «Ή μπαλάντα του κύρ Μέντιου» του Κώστα Βάρναλη απ' την οποία παραθέτω τις πρώτες στροφές:<sup>3</sup>

Δέ λυγάνε τὰ ξεράδια  
καί πονάνε τὰ ρημάδια!  
Κούτσα μιὰ καί κούτσα δυό,  
τῆς ζωῆς τὸ ρημαδιό.

Μεροδούλι, ξενοδούλι!  
Δέρναν οὔλοι: ἀφέντες, δοῦλοι·

1. Ellen Leyburn, *Satiric Allegory: Mirror of Man*, New Haven, Yale University Press, 1956. (Παρατίθεται από τον Feinberg, ό.π., σ. 202.)

2. Jankélévitch, ό.π., σ. 44. Paul De Man, «The Rhetoric of Temporality». *Blindness & Insight. Essays in the rhetoric of Contemporary Criticism*. Routledge, London, 1983, σ. 187-208. Παραπέμπω, επίσης, σε μερικά κοινόχρηστα λεξικά: M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. New York-London, Holt, Rinehart and Winston, 1981, σ. 4-7. J. A. Cuddon, *A Dictionary Literary Terms*. London, Penguin, 1979, σ. 24-26. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire). «10/18», Union générale d'Éditions, 1984, που υπάρχει και σε αγγλική μετάφραση: Albert W. Halsall (επιμ. και μτφρ.), *A Dictionary of Literary Devices*. New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1991, σ. 21-23. Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. London, Longman, 1984, σ. 10-12. Βλ. και John MacQueen, *Αλληγορία*. Μτφρ.: Κώστας Ιορδανίδης, Αθήνα, Ερμής, 1973· βλ. επίσης στα ελληνικά τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Αιμ. Χουρμούζιου στη μελέτη του «Δύο στοιχεία του μύθου: Αλληγορία και Σύμβολο στο μυθιστόρημα». *Ο αφηγηματικός λόγος*. Αθήνα, «Οι εκδόσεις των φίλων», 1979, σ. 224-229.

3. Για τη σάτιρα του Βάρναλη βλ. Γιάννης Δάλλας, «Κώστας Βάρναλης». *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π., 207-249· —, *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη*. Κέδρος 1988· —, *Η σημασία και η χρήση ενός συμβόλου. Η «μαϊμού» στα κείμενα του Βάρναλη*. Γαβριηλίδης, 2003.

οὔλοι: δοῦλοι, ἀφεντικό  
καί μ' ἀφήναν νηστικό.

Τὰ παιδιά, τὰ καλοπαίδια,  
παραβγαίνανε στην παιδεία,  
μέ κοτρώνια στὰ ψαχνά,  
φοῦχτες μύγα στ' ἀχαμνά!

Ἄνωχόρι, Κατωχόρι,  
ἀνηφόρι, κατηφόρι,  
καί μέ κάμα καί βροχή,  
ὥσπου μοῦ βγαίνε ἡ ψυχή.

Εἴκοσι χρονῶ γομάρι  
σήκωσα ὄλο τὸ νταμάρι  
κ' ἔχτισα, στὴν ἐμπασιά  
τοῦ χωριοῦ, τὴν ἐκκλησιά.

Καί ζεβγάρι μέ τὸ βόδι  
(ἄλλο μπόι κι ἄλλο πόδι)  
ὄργωνα στὰ ρέματα  
τ' ἀφεντός τὰ στρέμματα.

Καί στὸν πόλεμ' «ὄλα γιὰ ὄλα»  
κουβαλοῦσα πολυβόλα  
νὰ σκοτώνονται οἱ λαοὶ  
γιὰ τ' ἀφέντη τὸ φαί.

Καί γι' ἀφτόνε τὸν ἐρίφη  
ἐκουβάλλησα τὴ νύφη  
καί τὴν προίκα της βουνό,  
τὴν τιμὴ της οὐρανό!

Ἄλλ' ἐμένα σὲ μιὰ σφήνα  
μ' ἔδεναν τὸ Μάη τὸ μήνα  
στὸ χωράφι τὸ γυμνὸ  
νὰ γκαρίζω, νὰ θρηνώ.

[...]

«Ή μπαλάντα του κύρ Μέντιου», σ. 201-205.

IV. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΥΠΕΡΟΧΗΣ (*The Technique of Superiority*)<sup>1</sup>

Είδαμε πως το γέλιο που προκαλείται από νύξεις ή σχόλια για απαγορευμένα θέματα είναι ένας τρόπος να υπερβαίνει κανείς τα κοινωνικά ταμπού. Μια άλλη διαδεδομένη άποψη είναι ότι το γέλιο προκαλείται από την αίσθηση που έχει κάποιος ότι υπερέρχει απέναντι σ' αυτόν που του προκαλεί το γέλιο. Ο Bergson θεωρεί ότι ακόμη και ο πιο αγαθός άνθρωπος είναι προικισμένος με μια σπίθα κακεντρέχειας, η οποία προκαλεί στους ανθρώπους μια ανομολόγητη τάση να ταπεινώνουν, δραστηριότητα κοινωνικά χρήσιμη. Π.χ., τα ρατσιστικά ανέκδοτα ανήκουν σ' αυτήν την κατηγορία. Συνήθως λέγονται εις βάρος ενός στερεοτύπου που αντιπροσωπεύει ένα έθνος ή μια φυλή. Η ψυχανάλυση δίδαξε ότι το γέλιο είναι έκφραση της εμποδισμένης ανθρώπινης επιθετικότητας ή ψευδοεπιθετική έκφραση της ικανοποίησης του ανθρώπου όταν διαπιστώνει ότι και οι άλλοι είναι ατελείς.<sup>2</sup> Η τεχνική της υπεροχής μπορεί να πάρει τις παρακάτω μορφές:

A. Μικροατυχίες (*Small Misfortunes*)

Πρόκειται για ένα πολύ διαδεδομένο τέχνασμα από την αρχαιότητα έως σήμερα. Είναι, επίσης, ένα τέχνασμα προσφιλές στο θέατρο του παραλόγου και στη φαρσοκωμωδία. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στη φαρσοκωμωδία η ασυμφωνία είναι πηγή του κωμικού. Αλλά επίσης υπάρχει και το στοιχείο της υπεροχής, εφόσον το θύμα πάντα χάνει την υπόληψή του. Ο Bergson, παρατηρεί ο Feinberg, θεωρεί ότι πηγή όλων των μορφών του κωμικού είναι ένα είδος «μηχανικής δυσκαμψίας ή ανελαστικότητας». Όλες οι μικροατυχίες εκφράζουν την ανικανότητα του θύματος να προσαρμοστεί στις καταστάσεις, και άρα δυσκαμψία που προκαλεί γέλιο. Η ψυχανάλυση πάλι τόνισε ότι η υποτίμηση των άλλων μέσα από τις μικροατυχίες τους ικανοποιεί τις σαδιστικές τάσεις του ανθρώπου.<sup>3</sup>

1. Feinberg, ό.π., σ. 206-225.

2. Και οι δύο απόψεις παρατίθενται από τον Feinberg, ό.π., σ. 207.

3. Μια μορφή αυτής της τεχνικής είναι το «έμπρακτο αστείο» ή φάρσα. Πολλοί θεωρητικοί δεν το δέχονται ως σατιρικό τέχνασμα. Ο Highet υπερασπίζεται αυτό το τέχνασμα και το χαρακτηρίζει ως «έμπρακτη παρωδία» (Feinberg, ό.π., σ. 210). Σχετικά με τη φύση της φάρσας και τη σχέση της με την κωμωδία και τη σάτιρα βλ. Highet, ό.π., σ. 154-155. Βλ. επίσης Jessica Milner Davis, *Φάρσα*. Μτφρ. Ιουλία Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1984.

Από τον Πίθηρο Ξούθ παραθέτω μια κλασική σκηνή γελοιοποίησης εραστού:

Ἄλλ' ὁ Καλλίστρατος, γονατίσας ἐνώπιον τῆς Σουλτανίτσας καὶ λαβὼν τὴν χεῖρα αὐτῆς ἐντὸς τῶν δύο αὐτοῦ χειρῶν καὶ σφίγγων μεθ' ὅσης εἶχε δυνάμεως, ἔκραξε: «δὲν θέλω ἐγερθῆ ἐντεῦθεν, ἐάν, σκληρά, δὲν συγκατανεύσῃς εἰς τὴν αἴτησίν μου ταύτην».

Ἡ Σουλτανίτσα, καὶ τοὶ διατεθειμένη νὰ παρεκτείνῃ τὴν σκηνὴν ταύτην, ἀλλ' αἰσθανομένη τὴν χεῖρα αὐτῆς σφοδρῶς πιεζομένη μεταξὺ τῶν στιβαρῶν παλαμῶν τοῦ Τραπεζουντίου ἐραστοῦ, ἔκραξεν «ὦ!... δέχομαι ὅ,τι θέλεις», καὶ ὁ Καλλίστρατος ἀσπασθεὶς τὴν ἐκ τῆς συνθλίψεως παρ' ὀλίγον συντριβεῖσαν χεῖρα τῆς ἐρωμένης αὐτοῦ ἠγέρθη ὄρθιος· ἀλλ' ἡ ἱπποτικὴ εὐκίνησις, δι' ἧς ἀνετινάχθη, ἐγένινεν αἴτιος νὰ διασπασθῶσι τὰ ὑπότονα (*sous-pieds*) τῶν περισκελίδων αὐτοῦ, τὸ ὁποῖον ἰδὼν ὁ Καλλίστρατος, «Ἴδέ, σκληρά», ἀνέκραξε, «πόσον μὲ κατήντησε σκαιὸν ὁ πρὸς σὲ σφοδρὸς ἔρωσ μου».

Ἡ Πίθηρος Ξούθ, σ. 139.

B. Αποκάλυψη (*Unmasking*)

Η αποκάλυψη, με κάποιο τέχνασμα, των μειονεκτημάτων, αδυναμιών και, γενικότερα, των αρνητικών ιδιοτήτων και πράξεων ενός ατόμου, μειώνει την αξιοπρέπειά του και προκαλεί γέλιο. Η ευχαρίστηση στηρίζεται στη συνείδηση του ανθρώπου ότι είναι ατελής. Η αποκάλυψη ότι και κάποιος άλλος είναι υποκριτής ή ανεπαρκής ή ένοχος, παρατηρεί ο Feinberg, προκαλεί ικανοποίηση. Μια μορφή αποκάλυψης είναι η ακούσια αυτοέκθεση: το ακούσιο φανέρωμα μιας αδυναμίας κάποιου που προσπαθεί να την κρύψει.<sup>1</sup>

Τα δύο παρακάτω αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Γρηγόριου Παλαιολόγου *Ο πολυπαθής* δίνουν δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα χρήσης αυτής της τεχνικής. Στο πρώτο ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται τον κοινό λογοτεχνικό τόπο του ανεπαρκούς δασκάλου:

Τότε εἶχε πολλὴν ὑπόληψιν εἰς τὸ Σταυροδρόμιον κάποιος Φιλάρετος, ἐπίσης ἱερωμένος καὶ ἑλληνιστῆς ἄριστος, κατὰ τὴν φήμην. Ὅλα τὰ μαθήματά του

1. Ο Hodgart υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας φορά μια μάσκα για να βγάλει τη μάσκα των άλλων. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να ξεγυμνώσει τους άλλους όχι μόνο από τα ρούχα τους αλλά και από το δέρμα τους και να προχωρήσει βαθιά για να ανακαλύψει τις κρυμμένες ασθένειες. Απόρροια αυτής της τάσης της σάτιρας είναι και ο χαρακτηρισμός των παλαιότερων κειμένων ως *ανατομιών*. (Hodgart, *Satire...*, ό.π., σ. 128.)

τά είχε καθαρώτατα γραμμένα και στολισμένα με την ψυχαγωγίαν των. Ἡ βιβλιοθήκη του περιεῖχε ὑπὲρ τοὺς 14 τόμους, ὅλους ἀπὸ τὸν Χρυσολωρᾶν ἕως τὸν Θουκυδίδην καλοδεμένους καὶ ἀραδιασμένους κατὰ τάξιν. Οἱ μαθηταὶ του μόλις ἔμενον 6 ἢ 8 χρόνους τὸ πολὺ εἰς τὸ σχολεῖον του, καὶ ἐξήρχοντο τέλειοι. Ἦμποροῦσε λοιπὸν νὰ μὴν εἶναι σοφός; Ἐντοσοῦτω τοὺς μύθους τοὺς Αἰσώπου τοὺς παρέδωκε τῶντι ἐκ στήθους· ἀλλ' ὅταν ἐμβήκαμεν εἰς τοὺς Νεκρικοὺς Διαλόγους τοῦ Λουκιανοῦ, οὔτε μίαν περίοδον δὲν ἐδύνατο νὰ ἐξηγήσῃ, μ' ὄλην τὴν σοφίαν του, χωρὶς τὰ τετράδια, τὰ ὁποῖα, διὰ νὰ μᾶς εὐκολύνῃ μάλιστα, μᾶς τὰ ἔδιδεν καὶ τὰ ἀντεγράφαμεν. Ἐγὼ ὡς πανουργότερος τῶν ἄλλων, ἐνόησας μέχρι τίνος ἔφθανεν ἡ παιδεία του, μίαν ἡμέραν ἄφισα ἐπίτηδες τὸ τετράδιον διὰ νὰ ἰδῶ ἐὰν θὰ παραδώσῃ. Φρικτὸς κεφαλόπονος ἠνάγκασε τὸν διδάσκαλον νὰ ἀναβάλῃ τὸ μάθημα, καὶ ἔκτοτε δὲν με ἔδωκε πλέον τετράδιον.

Ὁ πολυπαθής, σ. 14.

Ἡ σατιρική οξὺτητα γίνεται μεγαλύτερη ὅταν το ἴδιο το θῦμα αφηγείται, καὶ μάλιστα με αταίριαστο ὕφος, π.χ. περιαιτολογώντας, τὴν ακούσια αποκάλυψη μίας αρνητικῆς του ιδιότητος ἢ ἐνέργειας:

Ἔνα ἐσπέρας, εὐρεθεὶς εἰς συναναστροφὴν, ἀπήντησα διαφόρους νεάνιδας, εἰς τὰς ὁποίας ἰδιαιτέρως εἶχον ἐκφράσει τὰ αὐτὰ ἐρωτικά μου αἰσθήματα. Αἱ παμπόνηροι εἶχον κάμει, ὡς φαίνεται, ἀναμεταξὺ των προηγουμένως ἀμοιβαίαν ἐξομολόγησιν. Ἦρχισαν λοιπὸν νὰ εἰρωνεύωνται μαζῆ μου. Πῶς; εἶσθ' ἐδῶ ἀκόμη, τσελεπῆ Ἀλέκο; με λέγει ἡ μία· καὶ ἐγὼ ἐνόμιζον, τῆ ἀληθεία, ὅτι ἀναχωρήσατε, ἐξ αἰτίας τῆς γνωστῆς σας ἐκείνης ὑποθέσεως, καὶ ἤμην καταλυτημένη. Χαίρομαι ὅπου σᾶς βλέπω ζωντανόν, με λέγει ἡ ἄλλη φαίνεται ἡ πληγὴ σας δὲν ἦτον θανατηφόρος· νὰ χαρῶ τὴν ζωὴν μου, Σινιὸρ Ἀλέξανδρε, πολὺ ἐκαρδιοκτύπησα. Τὶ εὐχαρίστησις! με λέγει ἡ τρίτη τὸ φαρμάκιον δὲν ἦτον βέβαια ἀρκετὰ δραστήριον· νὰ με χρῆτε, Μονσιὸ Φαβίνη, μὴ ξανακάμετε τέτοιες τρέλλες. Δόξα νὰ ἔχη ὁ θεός! λέγει ἡ τετάρτη· τὸ σχοινίον φαίνεται ἦτον σάπιον, καὶ ἐκόπη, ἢ ὁ κλάδος εἰς τὸν ὁποῖον ἐκρεμάσθητε ἔσπασε· φρόνιμα ἐκάματε νὰ μετανοήσετε. Ἡ τρικυμία, με λέγει ἡ πέμπτη, σᾶς ἐμπόδισε βεβαίως νὰ πέσετε εἰς τὴν θάλασσαν, καὶ ἔχετε δίκαιον. Ἀφοῦ θὰ πνιγῆ τις, τουλάχιστον νὰ πνιγῆ με γαλήνην. Σᾶς παρακαλῶ, Κύριε Ἀλέξανδρε, νὰ μεταβάλετε σκοπὸν· διότι θὰ λυπησέτε τόσας Κυρίας, αἱ ὁποῖαι ἐπίσης σᾶς ἀγαποῦν, καθὼς τὰς ἀγαπᾶτε, καὶ ἄς μὴ τὸ ἀποδείξουν· ἀφοῦ ἀποθάνετε μίαν φορὰν, θὰ ἰδῆτε τί κακὸν θὰ κάμωμεν, καὶ ἐὰν θὰ δυνηθῶμεν νὰ ἐπιζήσωμεν. Αἱ κατηγορούμενοι δὲν εὐχαριστήθησαν εἰς αὐτοὺς τοὺς εἰρωνισμούς, ἀλλ' ἐπρόσθεσαν κ' ἄλλους ἔτι χλευαστικώτερους. Τέλος εἶπέτε μας, με λέγουν, ποῖαν τῶ ὄντι ἀπὸ ἡμᾶς ἀληθῶς ἀγαπᾶτε;

διὰ νὰ λάβουν αἱ ἄλλαι τὰ μέτρα των καὶ νὰ μὴν ἀφανίζωνται. Μ' ὄλον τὸ πνεῦμα μου ἔμεινα βωβός· καὶ τόσον ἐπειράχθην ἀπὸ τοὺς καθαπτικὸς λόγους των, ὥστε ἀνεχώρησα ἀμέσως κατασυγχισμένος.

Ὁ πολυπαθής, σ. 17-18.

### Γ. Ἄγνοια (Ignorance)

Ορισμένοι θεωρητικοὶ υποστηρίζουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὴ γενικότερη συμβατικὴ συμπεριφορὰ καὶ στὴν ἰδιαίτερη συμπεριφορὰ τοῦ θύματος. Ὅμως οἱ περισσότεροι θεωροῦν ὅτι τὸ στοιχεῖο τῆς υπεροχῆς ὑπάρχει σε ὅλες τις μορφές τῆς κοινωνικῆς ἀφέλειας ἢ ἀγνοίας. Ἡ αἴσθησις υπεροχῆς, παρατηρεῖ ὁ Feinberg, προκαλεῖ γέλιο ὅταν κάποιος με τὴ συμπεριφορὰ του ξεπερνᾷ τὰ ὅρια που θέτουν οἱ κοινωνικὲς νόρμες (σωστὸ ντύσιμο σε κατάλληλες περιστάσεις, σωστοὶ τρόποι, σωστὴ προφορὰ καὶ ορθογραφία, κτλ.). Ἐδῶ κατὰ τὸν μελετητὴ ἐντάσσονται καὶ οἱ περιπτώσεις τῶν ιδιολέκτων, τοῦ τραυλισματος, τοῦ ψευδισμού καὶ τῆς ἀφηρημάδας.

Στο παρακάτω ἀπόσπασμα ὁ Ροῖδης ἀξιοποιεῖ μέσω αὐτῆς τῆς τεχνικῆς (σε συνδυασμὸ καὶ με ἄλλες τεχνικὲς) τὸν κοινὸ λογοτεχνικὸ τύπο τῆς ἀστοχῆς συμπεριφορᾶς που πηγάζει ἀπὸ ἔλλειψη αὐτογνωσίας:

Οὐχ ἦττον δὲ τοῦ ὑποκειμένου, τῆς ἐνδυμασίας καὶ τῆς ὀσμῆς ἦσαν καὶ οἱ τρόποι αὐτῆς ἰδιόρρυθμοι καὶ ἀρχαϊκοί. Εἰσερχομένη ἔχειρετα περιληπτικῶς πάντας, θέτουσα τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς καρδίας, καὶ στρέφουσα ἔπειτα κύκλῳ τὴν κεφαλὴν ἐμοίραζεν ὡς ἀντίδωρον ἀνὰ ἓν βλέμμα καὶ ἓν γλυκὺ μειδιάμα εἰς ἕκαστον ἡμῶν, ἄνευ τῆς ἐλαχίστης ὑποψίας ὅτι ἐφιλοδώρει πράγματα στερούμενα ἀπὸ πολλοῦ πάσης ἀξίας. Ἀλλὰ καὶ οὐδέποτε ἔτεινε τὴν δεξιάν τῆς πρὸς χειραψίαν, ἀλλὰ πάντοτε ὑψηλὰ πρὸς ἀσπασμόν, οὐδ' ἐκάθιζε ποτε χωρὶς πρῶτον ὡς ἐκ τῆς ἀπροσεξίας νὰ δείξῃ καὶ ἔπειτα νὰ σκεπάσῃ μετὰ προσοχῆς τὸν πόδα, καὶ πλειστάκις, οὐδενὸς μελετῶντος ἐπίθεσιν, ἐλάμβανεν ἦθος ἀμυνομένης.

«Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», σ. 11.

Παραλλαγή αὐτῆς τῆς τεχνικῆς μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ἡ συμπεριφορὰ που υπαγορεύεται ἀπὸ προλήψεις, προκαταλήψεις, δεισιδαιμονίες ἢ δογματικὴ πίστις, ἀφοῦ σε ὅλες αὐτές τις περιπτώσεις μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ὑπάρχει μίαν μορφή ἀγνοίας ἢ πνευματικῆς δυσκαμψίας. Στὸ παρακάτω παράδειγμα ὁ Παλαιολόγος σατιρίζει, κοντὰ σε ἄλλα, τὴ συμπεριφορὰ τῶν οθωμανῶν, ὅπως υπαγορεύεται ἀπὸ τις θρησκευτικὲς τους πεποιθήσεις:

Ἡ πανώλης, ἥτις σπανίως ἐκλείπει ἀπὸ τὴν πρωτεύουσαν τῆς Τουρκίας, ἤρχισε τότε νὰ κάμῃ μεγάλην θραῦσιν. Ὅλοι αἱ ἐμπορικαὶ ἐργασίαι διεκόπησαν, τὰ γραφεῖα τῶν Προξένων ἐκλείσαν καὶ πολλαὶ οἰκογένειαι ἀπεσύρθησαν εἰς τὰ χωρία καὶ τὰς ἐξοχάς. Ὀλίγοι τινὲς ἐκ τῶν τολμηροτέρων καὶ ὑποδεστέρων συναδελφῶν μου, ἐξηκολούθουν τὰς δίκας των, ὅσαι πρὸ πάντων ὑπῆγοντο εἰς τὰ Τουρκικὰ δικαστήρια, τὰ ὅποια ἐν τῷ μέσῳ τῆς θανατηφορώτερης ἐπιδημίας ἐκτελοῦν ἀταράχως τὰ χρέη των· διότι ὄλον τὸ Ὀθωμανικὸν ἔθνος δὲν ψηφᾷ τὴν πανώλην, πιστεῦον ὅτι χωρὶς τὴν θέλησιν τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Μωάμεθ, θρῖξ τῆς κεφαλῆς ἡμῶν οὐκ ἀπόλυται, καὶ ὅτι ἐὰν ὁ θάνατός μας εἶναι ἄνωθεν προορισμένος, θὰ μᾶς καταλάβῃ ὅπου καὶ ἂν κρυφθῶμεν. Ἐγὼ ὅμως δὲν εἶχον τὴν τόλμην νὰ μείνω εἰς τὸ Σταυροδρόμιον, διότι ἤμην πλουσιώτερος, καὶ οἱ πλούσιοι φυσικὰ φοβοῦνται περισσότερον τὸν θάνατον.

Ὁ πολυπαθής, σ. 27.

#### Δ. Κοινότοπος χαρακτήρας (Banal)

Ο συμβατικός, ο κοινότοπος χαρακτήρας, εἶναι γνωστὴ μορφή τῆς σατιρικής λογοτεχνίας. Ο Feinberg, βασιζόμενος στὸν W. H. Auden ἐξηγεῖ τὸ μηχανισμό αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ὡς ἐξῆς: «Κάθε ἀνθρώπινο ὄν εἶναι μοναδικό, δὲν μοιάζει με κανένα ἄλλο. Ἀλλὰ ἡ παρουσίαση ἐνός κοινότοπου χαρακτήρα δημιουργεῖ μιὰ ψευδαίσθηση ταυτότητας». Τὸ θέμα σχετίζεται ἄμεσα με τὸ ζήτημα τῆς γλώσσας. Οἱ ἄνθρωποι που εκφράζονται με στερεότυπα, συνεχίζει ὁ μελετητής, δὲν διαφοροποιοῦν τὶς ἐμπειρίες τους ἀπὸ τὶς ἐμπειρίες τῶν ἄλλων ἀνθρώπων. «Ὁ κοινότοπος χαρακτήρας εἶναι τὸ ἀντίστροφο τοῦ τρελοῦ: ἐνῶ ὁ τρελὸς σκέφτεται ὅτι εἶναι κάποιος ἄλλος, ὁ συμβατικὸς ἄνθρωπος σκέφτεται ὅτι νὰ μὴν εἶναι κανένας».<sup>1</sup> Στὸ θέατρο τοῦ παραλόγου ἡ τεχνικὴ τοῦ συμβατικοῦ ἢ κοινότοπου χαρακτήρα χρησιμοποιεῖται συχνά: οἱ ἄνθρωποι χάνουν τὴν ταυτότητά τους, καὶ, ταυτόχρονα, τὴ δυνατότητα ἄμυνας στὴ σάτιρα ἢ στὴ διακωμώδηση.

Στὸ παρακάτω ἀπόσπασμα ὁ Σκαρίμπας χρησιμοποιεῖ τὴν τεχνικὴ τοῦ κοινότοπου χαρακτήρα σε συνδυασμὸ με ἄλλες τεχνικές:

Ἀλήτης, κι αὐτὴ μιὰ Κυρία· με τὴ νόμιμο κλίνη τῆς, μ' ἓναν ἄντρα γιὰ σύζυγο. Σήμερα («εὐροτάζει») ὁ σύζυγος, αὔριο γιορτάζει («ἡ Κυρία»). Ἡ «ὑπηρεσία» («ὁ πύργος τους») καὶ ἡ ρόδα γυρνᾷ· τὸ μενοῦ, τὰ γενέθλια, ἡ σελήνη καὶ ὁ ἔρω· σουαρέ ντὲ γκαλά· πιθανὸν καὶ οὐχ' ἦττον· ἡ τιμὴ, ἡ ὑπόληψις· καὶ

1. Feinberg, ὁ.π., σ. 218.

ὁ Κύριος; Ὡ! ὁ Κύριος σπύρτμαν· παίξει μπριτζ καὶ ἀκκίζεται· ἄχ ναί, τὸν πειράζει ἡ «ὀμίχλη». Ἔ, ἀφεντικό: Μιχαλῶδης ὁ καιρὸς πάλι σήμερα!

Τὸ θεῖο τραγί, σ. 21-22.

#### Ε. Προσβολή (Insult)

Ἡ προσβολή καὶ ὁ γλευασμὸς, με κάθε τους μορφή καὶ σε οποιοδήποτε βαθμὸ, ἐμπεριέχουν τὸ στοιχεῖο ἄλλοτε τῆς υπεροχῆς, ἄλλοτε τῆς παράκαμψης τῆς λογοκρισίας, υποστηρίζει ὁ Feinberg. Ὁ Freud ἐδείξε ὅτι, ἐφόσον ἡ ἐπιθετικότητά τοῦ ἀνθρώπου καταπιέζεται, ἐκτονῶνεται μὲσω λεκτικῆς ἐπιθετικότητος, ἡ οποία με πλάγιο τρόπο, γιὰ νὰ παρακάμψῃ τὴ λογοκρισία, βρίσκει τρόπο διὰ τοῦ ἐμπαιγμοῦ νὰ ἀκυρώσῃ τὶς κοινωνικὲς ἀπαγορεύσεις καὶ νὰ ικανοποιήσῃ τὴν ἀνθρώπινη ἐπιθετικὴ τάση.<sup>1</sup> Σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία μπορεῖ νὰ ἀνήκει κάποτε καὶ τὸ λογοπαίγνιο.

Στὸ παρακάτω ἀπόσπασμα τοῦ Σκαρίμπας ὑπάρχει κλιμάκωση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς, που εἶναι ἀπὸ τὶς πιο εὐκόλα ἀναγνωρίσιμες τεχνικὲς σάτιρας:

– Λουμίνια γιὰ τὰ καντήλια σας!... λέει σιμώνοντάς με ἓνας ἄλλος. Μὲ τὶς κύστες τῶν ὀμματιῶν τοῦ ἀνάστροφος καὶ κάτι ματογιάλια ἄνευ τζάμια, ἔμοιαζε τουτοσδῶ σὰν νὰ τῶσκασε ἀπὸ καν' ἄλμπουμ («βλαμμένων»).

– Λουμίνια!... μοῦ ξανακάνει βλέποντάς με.

– Σιχτήρ!... τοῦ κάνω ἐγὼ μπλάβος, ὡς γροίκησα νὰ τσιτσιρίζουν σκωτάκια. Τὸ λάδι –ταγκό– ξεχνοβόλαε.

– «Πούντριτσῶν;» μοῦ κολλάει ἓνας διάλογος... Εἶχ' ἓνα τάστο περαστὸ στὴν ἀγκούλα τοῦ, καὶ μοῦχε μπεῖ τὸ κατόπι: «Πούντριτσῶν – πούντριτσῶν;».

– Ἄει στὸ διάλο!.

– Γιατί τὸν ἀποπαίρνεις ρὲ μάστορη; μοῦ κάνει τότε ἓνας ἄντρακλας μὲ παραμάσχαλά τοῦ μιὰ φόρμα. (Σάμαλι πούλαε δαῦτος καὶ φόραε ἓνα μπαγιασὸν φρίζον ἤλιε! Ὁ ἄνθρωπος σ' ἀρωτάει νὰ τοῦ πεῖς!...

– Νὰ τοῦ πῶ!

– «Ποῦ εἶναι τοῦ Ριτσῶνης;» – αὐτὸ σ' ἀρωτάει. Εἶναι ἓνα μουλάρι – τὸν γλέπεις!...

Καὶ στρέφοντας τώρα σ' αὐτόν: Ντέεεε!... τοῦ κάνει: ἀκολούθα με!...

«Φτοῦσας διάλο!...» κάνω κι ἐγὼ, κείθες βλέποντας.

Ὁ κύριος τοῦ Τζάκ, σ. 33-34.

1. Feinberg, ὁ.π., σ. 221.

Γίνεται, πιστεύω, φανερό ότι οι τεχνικές που χρησιμοποιεί η σάτιρα είναι συγγενικές και συχνά, στην πράξη, διαπλέκονται μεταξύ τους σε βαθμό που δύσκολα μπορεί κανείς να τις ξεχωρίσει. Γι' αυτό τον λόγο, δεν είναι λίγοι οι θεωρητικοί που πιστεύουν πως είναι άσκοπος ο εντοπισμός των επιμέρους τεχνικών.

Ενδεχομένως γι' αυτό τον λόγο οι περισσότεροι από τους μελετητές που προσεγγίζουν τη σάτιρα μέσω της ρητορικής της αρκούνται σε αδρές κατηγοριοποιήσεις, όπως π.χ. αυτή του Arthur Melville Clark ο οποίος επισημαίνει πως η επιφάνεια της σάτιρας είναι σαν τον χαμαιλέοντα, είτε πρόκειται για τη σάτιρα της αρχαιότητας είτε για τη σάτιρα των νεότερων χρόνων. Ο σατιρικός συγγραφέας επιλέγει κάποιους τόνους του σατιρικού φάσματος ανάλογα με το ύφος του, την εποχή του, το ρόλο του και το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Οι συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν είναι πάρα πολλοί, εφόσον το σατιρικό φάσμα διαθέτει έξι χρώματα που αντιστοιχούν στα έξι όπλα της σάτιρας:<sup>1</sup>

α) *Νοθευμένο χιούμορ*: χιούμορ επικριτικό, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο· ένα πνεύμα ευστροφίας, διόλου αθώο εφόσον εκφράζει εχθρικότητα·

β) *Γελοιοποίηση*: εκφράζεται μέσα από την τεχνική της αναγωγής στο παράλογο (*reductio ad absurdum*), που βασίζεται στη γενική αρχή πως ό,τι είναι μικρό αξίζει την περιφρόνηση. Παρουσιάζει ποικίλους τόνους και απευθύνεται σε κοινό που θεωρείται απρόσβλητο από τις αδυναμίες και τους παραλογισμούς των ανθρώπων.

γ) *Ειρωνεία*: ένας τρόπος λόγου ή γραφής, όπου το νόημα είναι αντίθετο από την κυριολεκτική σημασία των λέξεων.

δ) *Σαρκασμός*: είναι συγγενικός προς την ειρωνεία αλλά πιο σκληρός από εκείνη.

ε) *Κυνισμός*: στην ψυχολογία χαρακτηρίζεται ως ο παρατηρητής του ιδεαλισμού και σκοπός του είναι να προκαλέσει σοκ.

ζ) *Σαρδόνιο γέλιο*: είναι συγγενικό με τον κυνισμό, με τη διαφορά ότι, ενώ ο κυνικός βρίσκει την αιτία του γέλιου του στον εξωτερικό κόσμο, το σαρδόνιο γέλιο προκαλείται από τη συνείδηση της πνευματικής ήττας, άρα η αιτία που το προκαλεί εδράζεται στον εσωτερικό κόσμο.

Είναι εμφανές ότι ο Clark, καθώς και άλλοι μελετητές –όπως π.χ. ο Hodgart, που διακρίνει ως τεχνικές της σάτιρας τον υποβιβασμό, τη μίμηση,

1. Arthur Melville Clark, «The Art of Satire and the Satiric Spectrum», *Satura...*, ό.π., σ. 123-141.

την ειρωνεία και τη λαιδορία, ή ο Kernan που προσεγγίζει το θέμα μέσα από άλλες κατηγορίες (πλοκή, χαρακτήρες, κτλ.)–, θεωρούν ασφαλέστερη την επισήμανση ευρύτερων τεχνικών. Είναι αυτονόητο ότι η προσπάθεια να διακρίνει κανείς λεπτές διαφορές ανάμεσα σε έννοιες συχνά συγγενικές και αλληλοεπικαλυπτόμενες είναι κοπιώδης και ριψοκίνδυνη. Ωστόσο, μια τόσο συστηματική κατηγοριοποίηση, όπως αυτή του Feinberg, που παρουσιάστηκε παραπάνω μέσω της εφαρμογής της σε κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας, βοηθά τον αναγνώστη στην αποκωδικοποίηση της σάτιρας και στην ερμηνεία της. Ακόμη περισσότερο: βοηθά στη μελέτη του ύφους του συγγραφέα, όπως ήδη αναφέρθηκε. Αρκεί ο μελετητής να έχει κατά νου τους κινδύνους των σχηματισμών και των απλουστεύσεων ή, ακόμη καλύτερα, τη μεταφορά που χρησιμοποιεί ο Clark από τον χώρο της ζωγραφικής, για να δείξει πώς συλλειτουργούν οι διάφορες τεχνικές της σάτιρας: ο σατιριστής, σύμφωνα με τον μελετητή, μοιάζει με τον ιμπρεσιονιστή ή τον νεοϊμπρεσιονιστή ζωγράφο που ασκείται στην τεχνική του πουαντιγισμού.<sup>1</sup>

1. Clark, ό.π., σ. 137.



## ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΣΑΤΙΡΑΣ

## I. ΑΣΥΜΦΩΝΙΑ

- A. Υπερβολή
  - α. Λοιδωρία
  - β. Αναγωγή στο παράλογο
  - γ. Καρικατούρα
- B. Μετριοπαθής διατύπωση
- Γ. Αντίθεση
- Δ. Υποτιμητική σύγκριση
- E. Επιγραμματική διατύπωση
  - α. Διαστρέβλωση στερεοτύπου
  - β. Σατιρικός ορισμός
  - γ. Κυνικό πνεύμα
  - δ. Παράδοξο

## II. ΕΚΠΛΗΞΗ

- A. Απροσδόκητη εντιμότητα
- B. Απροσδόκητη λογική
- Γ. Απροσδόκητο γεγονός

## III. ΥΠΟΚΡΙΣΙΑ

- A. Λεκτική ειρωνεία
- B. Παρωδία
- Γ. Παρενδυσία και εξαπάτηση
- Δ. Προσωπείο
- E. Σύμβολο
- ΣΤ. Σατιρική αλληγορία

## IV. ΥΠΕΡΟΧΗ

- A. Μικροατυχείς
- B. Αποκάλυψη
- Γ. Άγνοια
- Δ. Κοινότοπος χαρακτήρας
- E. Προσβολή

## Δ. Διαστάσεις και όρια

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η λογοτεχνική σάτιρα εμπεριέχει κριτική (της κοινωνίας, των θεσμών, ατόμων, ιδεών, καταστάσεων κτλ.). Αυτή της η ιδιότητα, ακόμη και σήμερα που η σάτιρα δεν έχει το διορθωτικό χαρακτήρα που είχε στο παρελθόν, εμπλέκει, όσον αφορά τον καθορισμό του ρόλου της, και άλλα κριτήρια έξω από το αισθητικό κριτήριο που επιβάλλεται κατά την προσέγγισή της ως λογοτεχνικού κειμένου. Ένα από αυτά τα κριτήρια είναι κοινωνιολογικό. Το ερώτημα αν η σάτιρα παίζει ρόλο στην κοινωνική αναμόρφωση έχει αποτελέσει βασικό ερώτημα για τους περισσότερους μελετητές της, σε τέτοιο βαθμό ώστε να περιττεύει η παράθεση παραδειγμάτων. Όπως θα δούμε, μια από τις κατηγορίες εναντίον της σάτιρας είναι ο αρνητικός της χαρακτήρας, το γεγονός, δηλαδή, ότι κρίνει και ανατρέπει δίχως να προτείνει λύση. Και ενώ οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι η σάτιρα πρέπει να προσεγγίζεται ως λογοτεχνικό φαινόμενο, εντούτοις, η ιστορία διδάσκει ότι η σάτιρα είχε πάντα μεγαλύτερη απήχηση απ' ό,τι άλλοι τρόποι έκφρασης στο χώρο της λογοτεχνίας. Επιπλέον, το γεγονός ότι η σάτιρα συνδέεται με το γέλιο και την ευρύτερη περιοχή του κωμικού είναι αυτονόητο ότι εμπλέκει στην προσέγγισή της και την ψυχανάλυση. Ανεξάρτητα από τον τρόπο προσέγγισής της, η σάτιρα έχει γνωρίσει πολλούς θιασώτες αλλά και πολλούς επικριτές. Η στάση των μελετητών απέναντι στη σάτιρα συνδέεται άμεσα με το ήθος της και με τον τρόπο λειτουργίας της, όσον αφορά την αναγνωστική εμπειρία.

## 1. Η απόλαυση της σκληρότητας

Αν και οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση όσον αφορά το θέμα της σάτιρας φαίνεται ως παραβίαση και απλούστευση της έννοιάς της, θα ήταν χρήσιμο να επισημάνουμε τις βασικές τάσεις της θεωρίας απέναντι στη σάτιρα σε ό,τι αφορά το ήθος της. Συνοψίζοντας τις στάσεις των θεωρητικών απέναντι στη σάτιρα, ο Louis I. Bredvold διακρίνει τρεις κατηγορίες που αφορούν το κωμικό στοιχείο: η πρώτη είναι η απροκάλυπτη περιφρόνηση της σάτιρας, ενώ η δεύτερη και η τρίτη ξεκινούν από την αποδοχή αυτής της περιφρόνησης για να υπερασπιστούν τη σάτιρα.

Σύμφωνα με την πρώτη στάση, η ευχαρίστηση που δίνει η σάτιρα μπορεί να εξηγηθεί ως «διαστροφή των αισθήσεων ή ως απόλαυση της σκληρότητας, a Schadenfreude». Είναι ευνόητο ότι μια τέτοια αντίληψη δεν μπορεί να

σταθεί, εφόσον καταδικάζει ένα μεγάλο και σημαντικό μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής. Οι άλλες δύο στάσεις υπερασπίζονται τη σάτιρα στηρίζοντας την αξία της, αλλά και την άφεση των αμαρτιών της, στο γεγονός ότι σκοπεύει στην ηθική και κοινωνική αναμόρφωση. Η διαφορά τους έγκειται στο ότι, ενώ και οι δύο επισημαίνουν τον κοινωνικό ρόλο της σάτιρας, η μία επικεντρώνεται στον διορθωτικό της χαρακτήρα, ενώ η άλλη στη συνειδητοποίηση εκ μέρους του αναγνώστη των κακώς κειμένων. Πάντως και οι δύο δέχονται ότι η σάτιρα επιτίθεται εναντίον προσώπων, αλλά ότι είναι αδύνατον να εξαλείψει ό,τι καθιστά τα πρόσωπα αυτά γελοία. Η άποψη του Feinberg για τη μη κοινωνική χρησιμότητα της σάτιρας («η πίστη πως η σάτιρα βοήθησε στην κοινωνική αναμόρφωση είναι μια αυταπάτη») φαίνεται να επικροτείται και από σύγχρονους μελετητές.<sup>1</sup>

Η ασυμβατότητα των θεωρητικών προσεγγίσεων προς τη φύση της λογοτεχνικής σάτιρας, είτε την υπερασπίζονται είτε όχι, είναι προφανής και έγκειται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι μελετητές προσεγγίζουν τη φύση της σάτιρας από κοινωνιολογική άποψη, ενώ, όπως ορθά υποστηρίζει ο Bredvold, εφόσον πρόκειται για φαινόμενο λογοτεχνικό, θα έπρεπε να ξεκινούν από την εμπειρία της ανάγνωσης και κατόπιν να εξετάζουν άλλες διαπλοκές. Είναι αυτονόητο ότι η ευχαρίστηση και η επιδοκιμασία που ενέχονται στη σάτιρα είναι ιδιότητες της αναγνωστικής εμπειρίας αυτής καθ' εαυτήν, ενώ οι θεωρίες σχετικά με την κοινωνική χρησιμότητα της σάτιρας είναι δευτερογενείς.<sup>2</sup>

Παρόμοια άποψη εκφράζουν και άλλοι μελετητές: π.χ. ο William Kinsley εκτιμά ως αποφασιστικό το ρόλο του κοινού στην ερμηνεία του σατιρικού έργου και στην καθοδήγηση της γελοιοποίησης προς τον σωστό στόχο, ρόλο λογοτεχνικό και όχι κοινωνικό, εφόσον έχει ενσωματωθεί από τον σατιρικό συγγραφέα μέσα στο έργο, και κρίσιμο, εφόσον σ' αυτόν στηρίζεται η επίτευξη του σκοπού.<sup>3</sup>

Ενδεχομένως, η διάκριση μεταξύ χλευασμού και αγανάκτησης, μπορεί να αποτελέσει ικανό στοιχείο για μιαν αυθεντική εξήγηση της ευχαρίστησης που προσφέρει η σάτιρα, συνεχίζει ο Bredvold, αφού οι δύο παραπάνω έννοιες δεν είναι αντίθετες, αλλά ανάμικτες στην εμπειρία. Φυσικά, δίχως μείωση του σατιριζομένου δεν μπορεί να υπάρξει σάτιρα. Η αγανάκτηση ή

καλύτερα η περιφρόνηση προκαλούν από τη μια μεριά αίσθηση υπεροχής, από την άλλη όμως κάποια κρίση. Το γέλιο είναι ένα είδος παιχνιδιού που, είτε συνοδεύεται είτε όχι από άλλα συναισθήματα, προκύπτει όταν ανακαλύπτει κανείς την ασυμφωνία του κωμικού σε μια κατάσταση που η κρίση την προσλαμβάνει ως απαξία. Αυτός ο συνδυασμός ηθικής κρίσης και κωμικής εμπειρίας δίνουν στη σάτιρα τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της.<sup>1</sup>

«Στην υψηλή σάτιρα», υποστηρίζει ο Kernan, «έχει κανείς συνείδηση των δύο συστατικών της, της ηθικής και της λογοτεχνικότητας. Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά βρίσκονται σε σχέση στενής αλληλοεξάρτησης και δημιουργούν το μοναδικό χαρακτηριστικό της άξιας λόγου λογοτεχνίας».<sup>2</sup> Η σάτιρα – και, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, η ειρωνεία – είναι από τα πλέον αμφιλεγόμενα είδη. Καθώς στη λειτουργία τους εμπλέκονται θέματα ήθους και ελευθερίας, αλλά και περιορισμοί, είναι αδύνατον να αποφύγουν την εμπλοκή τους στους ίδιους νόμους βάσει των οποίων καθορίζονται. Συστηματικοί μελετητές του φαινομένου υποστηρίζουν ότι η σάτιρα από τη φύση της είναι άδικη.<sup>3</sup> Έχοντας να αντιμετωπίσει μια κοινωνία που αδιαφορεί σκόπιμα για την αλήθεια, προσπαθεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον μέσα από την υπερβολή. Απομονώνει τα αρνητικά χαρακτηριστικά, διαστρέφει, ανατρέπει, παραβιάζει για να καταστήσει σαφή το στόχο της επίθεσής της. Επιπλέον, όπως παρατηρεί ο Hodgart, ο σατιρικός συγγραφέας κινδυνεύει και ο ίδιος να προσβληθεί από αυτά ακριβώς τα οποία προσπαθεί να πατάξει.<sup>4</sup>

Ιδιαίτερα χρήσιμη και οξυδερκής, όσον αφορά τη λειτουργία της σάτιρας, είναι η παρατήρηση της Patricia Meyer Spacks σχετικά με τη συγγένεια της λειτουργίας του μπρεχτικού θεάτρου και της σάτιρας. Η μελετήτρια διακρίνει δύο ιστορικές κατηγορίες προσέγγισης της σάτιρας: η κλασική προσέγγιση δίνει προτεραιότητα στον ηθικό σκοπό και αφορά κυρίως τον 18ο αιώνα· η μοντέρνα προσέγγιση εγκαταλείπει την ιδέα του αναπόσπαστου ηθικού σκοπού και διερευνά τις τεχνικές της. Η μοντέρνα προσέγγιση αφορά τον 20ό αιώνα. Ανάμεσά τους ο 19ος αιώνας, με τη βυρωνική σάτιρα που αποθέωσε την ατομικότητα, έδειξε ότι η σάτιρα δεν ενέχει πρόγραμμα αναμόρφωσης. Αφού συνοψίσει τις απόψεις των κριτικών για το σκοπό της σάτιρας, η Spacks επισημαίνει ότι η αμφισβήτηση του ηθικού σκοπού δεν σημαίνει πως η σάτιρα δεν έχει καθόλου σκοπό. Κατά τη μελετήτρια, η εγκυρότερη άποψη

1. Jean Émelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Paris, Sedes, 1996, σ. 43.

2. Louis I. Bredvold, «A Note in Defense of Satire». *Satura...*, ό.π., σ. 83-94.

3. William Kinsley, «The Malicious World and the Meaning of Satire», στον τόμο *Satura...*, ό.π., σ. 273.

1. Bredvold, ό.π., σ. 88-90.

2. Kernan, *The Plot of Satire*, ό.π., σ. 17.

3. Feinberg, ό.π., σ. 13-14.

4. Hodgart, ό.π., σ. 129-130.

σχετικά με το θέμα προέρχεται από έναν συγγραφέα που δεν σκόπευε να απαντήσει στο συγκεκριμένο θεωρητικό ερώτημα. Η άποψη του Bertolt Brecht για το σκοπό του επικού θεάτρου του βρίσκει εφαρμογή και στη σάτιρα. Στο επικό θέατρο ο θεατής δεν εμπλέκεται στη δράση όπως στο παραδοσιακό δραματικό θέατρο, αλλά αφυπνίζεται η ενέργειά του. («Ο άνθρωπος», παρατηρεί η Spacks, «παρουσιάζεται όχι ως γνωστή οντότητα, αλλά ως αντικείμενο προς εξερεύνηση, που αλλάζει τα πράγματα αλλά υφίσταται και αλλαγές»). Δηλαδή, το θέατρο που ονειρεύτηκε ο Brecht σκοπεύει στη διανοητική κι όχι τη συναισθηματική συμμετοχή του κοινού. Κατ' αναλογία, ο σκοπός της σάτιρας είναι εξωκειμενικός και στόχος της είναι να πετύχει κάποιο αποτέλεσμα πέρα από την άμεση συγκινησιακή αντίδραση του αναγνώστη, πέρα από το προσωπικό επίπεδο. Σύμφωνα με τον Brecht, η αλλαγή είναι δυνατή, και προσωπική αλλαγή συνεπάγεται κοινωνική αλλαγή. Το επικό θέατρο, όπως και η σάτιρα, δημιουργεί ένα είδος ιδιαίτερης συγκίνησης που υποκινεί την επιθυμία για αλλαγή. Η σάτιρα δεν επιτρέπει ταύτιση με τους ήρωές της και προκαλεί ένα είδος ανησυχίας στον αναγνώστη, όμοια με την ανησυχία που προκαλεί στο θεατή το θέατρο του Brecht, εφόσον αρνείται την ασφάλεια και τη συγκινησιακή λύτρωση. («Η σατιρική πλοκή», επισημαίνει η μελετήτρια, «όπως έδειξε ο καθηγητής Kernan, δεν προσφέρει την ικανοποίηση της τελείωσης. [...] Για να διαλύσει την ανασφάλεια, την ένταση που προκαλείται από τη διάσταση του είναι και του πρέπει, ο αναγνώστης πρέπει να δράσει – ή να ονειρευτεί, να σχεδιάσει, να φανταστεί τη δράση».<sup>1</sup>

## 2. Η αμφιθυμία της αναγνωστικής εμπειρίας

Μια από τις πιο συχνές και, πιστεύω, παράλογες, κατηγορίες εναντίον της σάτιρας αφορά, όπως ήδη αναφέρθηκε, την αρνητική της διάσταση: η σάτιρα ακυρώνει και εκμηδενίζει δίχως να προτείνει εναλλακτική λύση. Αυτό όμως είναι αναπόφευκτο, διότι σκοπός της είναι η διάγνωση και όχι η θεραπεία.

«Ένα από τα σημαντικότερα γνωρίσματα του κωμικού», παρατηρεί ο Sareil, «είναι η αρνητικότητά του. Ακόμη και όταν δεν επιδιώκει να καταδείξει, ή περιπαίζει χωρίς μοχθηρία, η θέση του είναι κατ' ανάγκη εναντιωματική (*contre*). Ποτέ δεν μας κάνει κοινωνούς των θετικών συναισθημάτων του συγγραφέα, ει μὴ μόνον εξ αντιδιαστολής».<sup>2</sup> Και παρακάτω: «Οι

1. P. M. Spacks, «Some Reflections on Satire». Στον τόμο *Satura...*, ό.π., σ. 216, 218.

2. Sareil, ό.π., σ. 31. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, 1995, σ. 146.

ιδέες [στο κωμικό] μεγαλοποιούνται και παραμορφώνονται έτσι ώστε να καταντούν διασκεδαστικές, είτε είναι οικείες στον αναγνώστη είτε όχι. Εξάλλου, αποκομμένες από τα συμφραζόμενά τους, που αποτελούν και το υποστήριγμά τους, φαντάζουν ανεργάτιστες και έωλες. Μάλιστα ο συγγραφέας σπανίως επιτίθεται στην ίδια την ιδέα, καθώς το κωμικό είναι εντελώς ξένο προς την πραγματική συζήτηση. Δεν επιχειρηματολογεί, αλλά γκρεμίζει».<sup>1</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι το κωμικό και το σατιρικό έργο δεν μπορούν να εκφράζουν και θετικές αξίες, αλλά πάντα συγκαλυμμένα, με πλάγιο τρόπο, καθώς η παραμόρφωση και ο πλάγιος τρόπος είναι βασικές προϋποθέσεις της σάτιρας. Είναι κι αυτός ένας λόγος για τον οποίο η κριτική δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη σατιρική λογοτεχνία. Επιπλέον, το γέλιο είναι γνωστό ότι ποτέ δεν βρήκε τη θέση του στη φιλολογία όχι μόνον όσον αφορά τη λαϊκή κωμική κουλτούρα, όπως επεσήμανε ο Mikhail Bakhtine στη θεμελιώδη μελέτη του για τον Rabelais και τη λαϊκή κουλτούρα, αλλά ως προς καμία μορφή του κωμικού, όπως παρατηρεί ο Sareil.<sup>2</sup> Κι αυτό γιατί «το γέλιο θεωρείται απ' τους σοβαρούς ανθρώπους (και οι κριτικοί είναι στην πλειοψηφία σοβαροί άνθρωποι) ως κάτι το ευτελές. Γνωρίζω καλά ότι σήμερα η έννοια του χιούμορ χαίρει μεγάλης εκτίμησης – τουλάχιστον η απουσία του θεωρείται σοβαρή έλλειψη –, ωστόσο πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτοί που ανέλαβαν το έργο να διασκεδάζουν τους πλησίον τους, ενδεχομένως δε και τις μελλοντικές γενεές, αντιμετωπίζονται με ελαφρά περιφρόνηση ή, στην καλύτερη περίπτωση, τα έργα τους, ενώ επιβάλλονται μέσω της λαϊκής αποδοχής, αντιμετωπίζονται με κάποια συγκατάβαση».<sup>3</sup>

Η ίδια συνθήκη που διέπει το κωμικό ισχύει τις περισσότερες φορές και για τη σάτιρα. Αρκεί να αναλογιστεί κανείς πόσες μελέτες υπάρχουν για τους νεοέλληνες σατιρικούς συγγραφείς ή για τα σατιρικά κείμενα νεοελλήνων συγγραφέων. Επιπλέον, το κέντρο βάρους της κριτικής μετατίθεται από τη γραφή στο περιεχόμενο του έργου.

Συνήθως, η σατιρική λογοτεχνία θεωρείται λογοτεχνία δεύτερης κατηγο-

1. Sareil, ό.π., σ. 32-33.

2. Mikhail Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. (Παρατίθεται από τον Sareil, ό.π., σ. 35-36). Το έργο γράφτηκε στα ρωσικά το 1940 και πρωτοεκδόθηκε το 1965. Στα ελληνικά έχει δημοσιευτεί, απ' όσο γνωρίζω, ένα μικρό απόσπασμα της εισαγωγής [Μιχαήλ Μπαχτίν, «Η Κωμωδία και η παράδοση του Καρναβαλιού», απόδοση: Κατερίνα Κωστίου, *Περίπλους* 16 (χειμώνας 1988) 183-186].

3. Sareil, ό.π., σ. 36-37.

ρίας.<sup>1</sup> Επίσης, είναι γνωστή η προτίμηση των ρομαντικών για την ειρωνεία και η περιφρόνησή τους για τη σάτιρα. Ο Bergson κάνει μια χρήσιμη παρατήρηση πάνω στο θέμα της δημοτικότητας της σάτιρας, όπως επισημαίνει ο Feinberg: εφόσον η σάτιρα δεν απευθύνεται στο συναίσθημα αλλά στο πνεύμα, είναι φυσικό να έχει περιορισμένο κοινό. Διότι απαιτεί από τον αναγνώστη συμμετοχή μέσω διανοητικών διαδικασιών και δεν προσφέρει ικανοποίηση του συναισθήματος.<sup>2</sup> Εξάλλου, συνεχίζει ο Feinberg, μια από τις αδυναμίες της σάτιρας είναι το γεγονός ότι δεν μπορεί να ικανοποιήσει βασικές ανθρώπινες επιθυμίες. Οι μύθοι ικανοποιούν αυτές τις ανάγκες, αλλά όταν η σάτιρα χρησιμοποιεί έναν μύθο τον ανατρέπει, τον παραμορφώνει και, αντί να ικανοποιεί τις ανάγκες του ανθρώπου, τις γελοιοποιεί.

Ένας άλλος περιορισμός που επισημαίνει ο μελετητής είναι ότι με το να χρησιμοποιεί πλάγιους τρόπους και ειρωνεία, η σάτιρα αποτελεί πολλές φορές ολισθηρό έδαφος, γεγονός που απομακρύνει το κοινό της. Και φυσικά, όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν μπορεί να κρατήσει για πολύ το ενδιαφέρον του αναγνώστη γι' αυτό, ενώ είναι ακατάλληλη για εκτενείς συνθέσεις. Επίσης, η σάτιρα είναι σκληρή με τον άνθρωπο και εκφράζει αλήθειες που δεν είναι δυνατόν να γίνουν παραδεκτές με ευχαρίστηση. Καθώς η λειτουργία της είναι κριτική, αλλά όχι εποικοδομητική, ικανοποιεί κατ' αρχήν την ανάγκη της συνείδησης για επίγνωση, αλλά όμως για λίγο. Γρήγορα κουράζει.

Μια άλλη αδυναμία, που επισημαίνει ο Feinberg, είναι ότι η σάτιρα διαλύει τις ψευδαισθήσεις του ανθρώπου. Οι ψευδαισθήσεις είναι απαραίτητες στον άνθρωπο, γι' αυτό η σάτιρα γίνεται δυσάρεστη. Εξάλλου, και οι συμβάσεις, αν και ανειλικρινείς, εφόσον επιδοκιμάζονται από την κοινωνία, προσφέρουν μεγαλύτερη ασφάλεια απ' ό,τι η αλήθεια. Αυτό που ζητούν οι άνθρωποι είναι μια βολική αλήθεια που να υποστηρίζει τις απόψεις τους. Επίσης, η σάτιρα είναι καταδικασμένη, σύμφωνα με τον μελετητή, να είναι βραχύβια. Καθώς εξαρτάται άμεσα από τη γλώσσα, τις κοινωνικές αξίες και την ανθρώπινη συμπεριφορά, κάθε κοινωνική αλλαγή επηρεάζει την πρόσληψή της.

Συναφές προς το θέμα των διαστάσεων και των ορίων της σάτιρας είναι και το ερώτημα ποια είναι τα κίνητρα του κοινού που ενδιαφέρεται για τη σάτιρα. Αξίζει εδώ να επισημανθούν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις

1. Highet, ό.π., σ. 3. Ο Feinberg, πάλι (ό.π., σ. 263), υποστηρίζει ότι, παρά τους φανατικούς φίλους της, η σάτιρα δεν είναι είδος που έχει απήχηση στο ευρύ κοινό, και παραθέτει απόψεις κατηγορών της.

2. Feinberg, ό.π., σ. 264. Για την επίδραση της σάτιρας στο θυμικό του αναγνώστη και τα όριά της, βλ. ό.π., σ. 263-272.

που παραθέτει ο Feinberg, οι οποίες προέρχονται από τον χώρο της ψυχανάλυσης και συνδέονται με την απήχηση της σάτιρας στον αναγνώστη, εξηγώντας εν μέρει την αμφίθυμη κατάσταση στην οποία τον οδηγεί. Από τη μια μεριά, η σάτιρα ευχαριστεί, διότι ικανοποιεί τον εγγενή, κατά τον Freud, σαδισμό της ανθρώπινης ψυχής. Ταυτόχρονα, όπως είδαμε, η ιδέα της ανωτερότητάς του σε σχέση με το θύμα ή η επιβεβαίωση ότι και οι άλλοι είναι ατελείς ευχαριστεί τον αναγνώστη. Από την άλλη μεριά, σύμφωνα με τον Edmund Bergler, η σάτιρα ουσιαστικά δεν ικανοποιεί, διότι οι αναγνώστες ενδόμυχα γνωρίζουν ότι δεν πρόκειται για επίθεση κατά των αδυναμιών ή του κακού, αλλά για ένα «ψευδοεπιθετικό μηχανισμό, μέσω του οποίου ο νευρωτικός συγγραφέας εκφράζει κάποιες πλευρές της σαδομαζοχιστικής του προσωπικότητας».<sup>1</sup>

Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Feinberg, «η σάτιρα δεν προσφέρει ούτε την κάθαρση της τραγωδίας ούτε τη φυγή της ρομαντικής λογοτεχνίας». Αφήνει τον αναγνώστη σε μια αμφίθυμη κατάσταση: ευχαριστημένο και ενοχλημένο συγχρόνως. Η σάτιρα ευχαριστεί τον αναγνώστη, διότι του δίνει μια «αίσθηση υπεροχής» και ικανοποιεί την επιθυμία του για «παράκαμψη της λογοκρισίας». Συνάμα όμως τον ενοχλεί, διότι του υπενθυμίζει τη μειονεξία του και τις αδυναμίες του.<sup>2</sup>

Όσον αφορά το θέμα των ορίων της σάτιρας, είναι αυτονόητο ότι η μορφή παίζει μεγάλο ρόλο στην επιτυχία της. Π.χ., το μυθιστόρημα, ως είδος «ανοιχτό» και ποικίλο, δεν είναι κατάλληλο για τη σάτιρα η οποία προτιμά πιο σύντομες και κλειστές μορφές.<sup>3</sup> Εξάλλου, όπως θα δούμε, η έκταση και η επανάληψη είναι δύο χαρακτηριστικά που καθιστούν ευάλωτη την ειρωνεία. Και καθώς η ειρωνεία αποτελεί βασικό όπλο της σάτιρας, είναι αυτονόητο ότι και οι δύο απειλούνται από τους ίδιους κινδύνους. Τέλος, ο σατιρικός συγγραφέας κινδυνεύει να παγιδευτεί στην επικαιρότητα και να διαλέξει ως θέμα κάτι που δεν αντέχει στο χρόνο, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει ένα εφήμερο έργο. Η ιστορία της λογοτεχνίας διδάσκει ότι οι μακροβιότερες σάτιρες είναι αυτές που ασχολούνται με τον ανεξάντλητο κόσμο της ανθρώπινης ψυχής και συμπεριφοράς, στοιχείων δηλαδή που δεν επηρεάζονται από το πέρασμα του χρόνου.

Ύστερα από αυτήν την περιδιάβαση στις θεωρητικές προσεγγίσεις της σάτιρας και των συναφών με αυτήν όρων, καταφαίνονται όχι μόνο μερικά

1. Feinberg, ό.π., σ. 270

2. Feinberg, ό.π., σ. 272.

3. Sareil, ό.π., σ. 33.

αναμφισβήτητα και σταθερά γνωρίσματά της, που βρίσκουν σύμφωνους σχεδόν όλους τους ερευνητές και κριτικούς, αλλά και ένα μεγάλο φάσμα διαφωνιών για τη φύση, τη λειτουργία, τους στόχους και την ειδολογική στατικότητα ή δυναμικότητα των εννοιών αυτών. Είναι φανερό ότι η επίγνωση των παραπάνω διαπλοκών βοηθά τον κριτικό να προχωρήσει στην ανάγνωση των κειμένων με μεγαλύτερη γνώση και αυτοσυνειδησία.

## II ΕΙΡΩΝΕΙΑ

*Το κακό είναι, όπως η ίδια η διαστροφή, ένα αδιέξοδο. Μπορεί να ζήσει ένα διάστημα μέσω των αμφισχημιών, των παρανοήσεων, των χιλιάδων συνενοχών που βρίσκει μέσα σε μια άρρωστη συνείδηση. Επιβιώνει –πικρός εμπαιγμός– επειδή καταφέρει να περνά για το αντίθετό του. [...]*

*Ο εγωισμός έχει ανάγκη να μοιάζει στην ανταπόκριση, ώστε να διατηρεί την πίστωσή του, κι ο παραλογισμός παίρνει ύφος λογικό για να είναι πειστικός. Ο πιο κυνικός φιλοπόλεμος δεν τολμά να δικαιολογεί την επιθυμία του πολέμου παρά με την αγάπη της ειρήνης. Ο φασισμός, τέλος, που είναι ο έσχατος δόλος και ο ανώτερος αντιπερισπασμός του καπιταλισμού, είναι υποχρεωμένος να αυτοχαρκτηρίζεται πιο σοσιαλιστικός από τον σοσιαλισμό: το λίγο που είναι, το καταφέρει αποκλειστικά μέσω των προσποιήσεών του. Χωρίς αυτές δεν θα ήταν τίποτε. [...] Η ειρωνεία αναγκάζει τον άδικο να είναι πράγματι αυτό που είναι, ειλικρινά, ωμά, για να τον οδηγήσει στην καταστροφή του.*

Vladimir Jankélévitch, *Η ειρωνεία*.  
Μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος, Αθήνα, Πλέθρον,  
1997, σ. 95-96.

## A. Προσδιορισμοί και διαστάσεις

### I. Η φύση της ειρωνείας

Το να συστηματοποιήσει κανείς τα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές της ειρωνείας και να καταλήξει σε έναν ορισμό της, μέσα από μια τεράστια βιβλιογραφία που την αφορά, μοιάζει να είναι, όπως και με τη σάτιρα, ακατόρθωτο. Οι ταξινομήσεις της ειρωνείας φαίνεται να είναι όσοι σχεδόν οι μελετητές της, ενώ τα σημεία στα οποία οι θεωρητικοί συμφωνούν αφορούν συνήθως τους από παλαιότερα γνωστούς κοινούς τύπους. Για παράδειγμα, ένα χαρακτηριστικό ομόφωνα αποδεκτό από την κριτική είναι ότι η λεκτική ειρωνεία συνίσταται στο να διατυπώνει κανείς κάτι και να εννοεί το αντίθετο. Αυτός ο τύπος ειρωνείας, που εμφανίζει διαχρονική ισχύ, είναι τόσο πρωτοβάθμιος ώστε ο προσδιορισμός του να καθίσταται περιττός.<sup>1</sup> Εξάλλου, ο περιορισμός της λεκτικής ειρωνείας σε σχήμα αντίφρασης αφήνει απέξω τις περιπτώσεις όπου η λεκτική ειρωνεία δεν συνεπάγεται πλήρη αντίθεση αλλά διαφοροποίηση του νόηματος ή αποστασιοποίηση του είρωνα από το εκφώνημα, το οποίο αποδίδεται μέσω άλλου πραγματικού ή δυνητικού ομιλητή.<sup>2</sup>

Η κριτική χαρακτηρίζει την προσπάθεια να ορίσει κανείς την ειρωνεία «απόπειρα να συγκεντρώσει την ομίχλη», ενώ άλλοτε αποκαλεί την ειρωνεία «μητέρα της σύγχυσης».<sup>3</sup> Το να προσπαθήσει κανείς να ταξινομήσει ένα τόσο συγκεχυμένο φαινόμενο, που εξαφανίζεται μόλις το πλησιάζει, είναι, σύμφωνα με όλους τους μελετητές, μια καταδικασμένη περιπέτεια. Ιδίως τα νεότερα χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων το ενδιαφέρον για την ειρωνεία αυξήθηκε, η κοινή χρήση και κατάχρηση της λέξης οδήγησαν σε τέτοια

1. Πρώτη φορά ο ορισμός αυτός εμφανίζεται στο λεξικό του Dr. Johnson (1755) («μια μορφή λόγου όπου το νόημα είναι αντίθετο από τις λέξεις»), αλλά επαναδιατυπώνεται και από τον I. A. Richards («Η ειρωνεία συνίσταται στην εισαγωγή της αντίθετης, της συμπληρωματικής ενέργειας»). *Principles of Literary Criticism*. London, Kegan Paul & Trench, 1924, σ. 250.

2. Dan Sperber-Dreide Wilson, «Les ironies comme mentions». *Poétique*, 36 (1978) 319-412.

3. Muecke, ό.π., σ. 3. Παρομοίως, Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1974, σ. 1.

φθορά της έννοιας, με αποτέλεσμα συχνά να την ακυρώνουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Booth στην προσπάθειά του να καταδείξει τη φθορά της λέξης παραθέτει εβδομήντα οκτώ λέξεις «συνώνυμες» της ειρωνείας.<sup>1</sup>

Η ειρωνεία είναι από τη φύση της έννοια τόσο πρωτεύει, ώστε να μοιάζει ασύλληπτη. Απόδειξη αυτής της πολυμορφίας, αλλά και της σύγχυσης που προκαλείται είναι, σύμφωνα με τον Muecke, οι χαρακτηρισμοί που έχουν δοθεί, κατά καιρούς, στα διάφορα «είδη» της ειρωνείας: τραγική, κωμική, ειρωνεία των τρόπων, των περιστάσεων ή καταστάσεων, φιλοσοφική, πρακτική, δραματική, ρομαντική, λεκτική, πνευματώδης, διπλή, ρητορική, σωκρατική, κοσμική, συναισθηματική, ειρωνεία του πεπρωμένου, των χαρακτήρων, αυτοειρωνεία κ.ά. Αυτή η ασάφεια φαίνεται να είναι νόμιμη και φυσική, εφόσον τα κριτήρια για τον ορισμό της ειρωνείας ποικίλλουν: η λειτουργία, το αποτέλεσμα, το μέσον, η στάση, ο τόνος της κτλ. Αλλά, καθοριστικός παράγοντας για την ποικιλία των ορισμών, που καθένας από μόνος του είναι τόσο ανεξάρτητος όσο και ανεπαρκής, είναι ο χειριστής της ειρωνείας: η κατηγορία της ειρωνείας δεν μπορεί να κριθεί μόνον από την τεχνική ή το μέσο: εξαρτάται από την προσωπικότητα του χειριστή της. Γι' αυτό μπορεί να συμβεί το εξής παράδοξο: αφού κάποιος μελετήσει τη σχεδόν ανεξάντλητη βιβλιογραφία για την ειρωνεία, να καταλήξει στο ότι ο επαρκέστερος και πιστότερος ορισμός της ειρωνείας είναι αυτός που έδωσε ο Muecke: «de style ironique est l'homme même».<sup>2</sup> Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο φαίνεται δικαιολογημένη η άποψη των κριτικών που θεωρούν ότι η μοντέρνα κριτική πολλαπλασίασε τις αντιφάσεις και ότι η μοντέρνα θεωρία συνέβαλε στο να δημιουργηθεί ένα χάος γύρω από τον όρο. Οι διαφωνίες που αναπτύχθηκαν δεν βοηθούν, από ένα σημείο και έπειτα, και η ερμηνεία του φαινομένου είναι αδύνατη. Συγχρόνως υπάρχει ένα παιχνίδι ανταγωνισμού: κερδίζει ο κριτικός που έχει πειστικό ύφος, ενώ, σε τελική ανάλυση, το ίδιο το κείμενο θέτει τους όρους προσέγγισής του.<sup>3</sup>

## 2. Η σχέση της ειρωνείας με συναφείς όρους

Ωστόσο, είναι απαραίτητο να γίνει ένας συστηματικός διαχωρισμός της ειρωνείας από έννοιες με τις οποίες συγχέεται πολύ συχνά, π.χ. με τη σάτιρα – με την οποία έχει στενή συνάφεια –, ή από όρους όπως το κωμικό, το γχρο-

1. Booth, ό.π., σ. 133.

2. Muecke, ό.π., σ. 5.

3. Hugh Kenner, *Mazes*. San Francisco, North Point Press, 1989, σ. 252-253.

τέσκο, το χιούμορ ή το παράλογο. Στ' αλήθεια, η ειρωνεία φαίνεται να έχει ουσιαστική σχέση με τη σάτιρα μόνον όταν συνυπάρχουν. Ενώ, όμως, συνήθως οι μελετητές θεωρούν ότι η σχέση τους είναι σχέση μέσου προς αποτέλεσμα,<sup>1</sup> δεν λείπουν και αιρετικές απόψεις, όπως π.χ. αυτή του Frye ότι η σάτιρα είναι στρατευμένη ειρωνεία: οι ηθικές της νόρμες είναι σαφείς και προϋποθέτει κάποιους κανόνες προς τους οποίους αντιπαράβλλονται το γχροτέσκο και το παράλογο. Η ειρωνεία αρκείται στον απόλυτο ρεαλισμό όσον αφορά το περιεχόμενο και δεν προϋποθέτει καμιά ηθική στάση εκ μέρους του συγγραφέα. Αντίθετα, η σάτιρα απαιτεί ένα ελάχιστο ποσοστό φαντασίας, ένα περιεχόμενο που να αναγνωρίζεται από τον αναγνώστη ως γχροτέσκο και ένα ηθικό πρότυπο.<sup>2</sup> Ο Frye στηρίζει τη διαφορά μεταξύ σάτιρας και ειρωνείας στην αντίδραση του αναγνώστη. Για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι η λαιδορία είναι σάτιρα με ελάχιστη ειρωνεία, ενώ, όταν ο αναγνώστης δεν είναι σίγουρος για τη στάση του συγγραφέα ή για τη δική του αναμενόμενη στάση, έχουμε να κάνουμε με ειρωνεία ελαφρά σατιρική.<sup>3</sup> Η σάτιρα, σύμφωνα με τον μελετητή, είναι ειρωνεία που συγγενεύει δομικά μόνον με την κωμωδία: η κωμική σύγκρουση της παράλογης και της κανονικής κοινωνίας αντικατοπτρίζεται στο διπλό επίκεντρο της σάτιρας, την ηθική και τη φαντασία. Η ειρωνεία με μικρή δόση σάτιρας είναι το μη ηρωικό υπόλειμμα της τραγωδίας και επικεντρώνεται στο θέμα της αδυναμίας και της ήττας.

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Frye υποστηρίζει μια κυκλική θεωρία τρόπων και αρχετύπων, όσον αφορά τη σάτιρα και την ειρωνεία [βλ. σ. 41-46]. Το γοητευτικό ευρηματικό σχήμα που προτείνει δια φωτίζει τις λεπτές αποχρώσεις των όρων, χωρίς όμως να διευκολύνει την αναγνωστική εμπειρία. Εξάλλου, μέσα στο πλαίσιο της ανάπτυξης του μεταμοντερνισμού, η ντετερμινιστική θεωρία του Frye δεν αποδεικνύεται πάντα εφαρμόσιμη, ενώ θεωρίες άλλων μελετητών που χρησιμοποιούν τη θεωρία του Frye ως αφετηρία, αλλά διαφοροποιούνται στην πορεία, φαίνονται μακροβιότερες. Π.χ., ένας μελετητής του φαινομένου, που αντλεί από τον Frye περισσότερο από κάθε άλλον είναι ο Hayden White. Η αίσθηση του Frye ότι ο ηρωισμός και η αποτελεσματική δράση απουσιάζουν ή είναι αποδιοργανωμένα ή καταδικασμένα σε ήττα και ότι η αναρχία και η σύγχυση βασιλεύουν στον κόσμο, θεωρούνται περισσότερο ακριβής περιγραφή των πραγμάτων όπως είναι, παρά ένα αρχετυπικό θέμα της ειρωνείας και της σάτι-

1. Muecke, ό.π., σ. 5.

2. Γ. Β. Δερτιλής, *Ειρωνεία και σάτιρα*. Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1998, σ. 32, 34.

3. Frye, ό.π., σ. 223.

ρας. Η μεταμοντέρνα ειρωνεία, καθώς και οι σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνίας –μίμηση, αυτοαναφορικότητα, το αυθαίρετο των σημείων, γλώσσα-φυλακή κτλ.– ενθαρρύνουν σύμφωνα με τη σύγχρονη κριτική μια πιο ενεργητική προσέγγιση, σαν αυτή του White.<sup>1</sup>

Οι περισσότερες απόψεις για τη σχέση ειρωνείας και σάτιρας βασίζονται στη διάκριση των επιδιωκόμενων αποτελεσμάτων και στόχων της καθεμιάς. Η διαφορά όμως ξεκινά από την ίδια τη φύση των φαινομένων. Για να χρησιμοποιήσει κανείς δοκιμότερη ορολογία, θα μπορούσε, προκειμένου για τη λογοτεχνία, να ορίσει τη σάτιρα ως τόνο του λόγου και την ειρωνεία ως τεχνική, όταν βρίσκονται σε συνάφεια. Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πως έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις για το αν η σάτιρα είναι είδος ή απλώς ένας τρόπος ή τόνος λόγου. Είναι κοινός τόπος ότι η σάτιρα έχει χρησιμοποιήσει άπειρες φορές την ειρωνεία ως όχημά της, ενώ η ειρωνεία μπορεί να είναι στην πρόθεσή της σατιρική. Εξάλλου, η ειρωνεία έχει χρησιμοποιηθεί από την τραγωδία, την κωμωδία, το έπος, τη σάτιρα, τη λυρική ποίηση, και, γενικότερα, απ' όλα τα είδη και τα γένη της λογοτεχνίας, γεγονός που συνηγορεί υπέρ του προσδιορισμού της ως τεχνικής. Όσον αφορά τη σχέση της με τους άλλους συναφείς όρους, η ειρωνεία μπορεί να περιέχει στοιχεία τόσο του κωμικού όσο και του τραγικού.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, κοινός τόπος σε όλες τις απόπειρες ορισμού της ειρωνείας, από το 1755 και εξής, είναι η έννοια της διττότητας (λέει κανείς κάτι, αλλά εννοεί κάτι άλλο), έννοια τελείως ανεπαρκής, εφόσον αυτή η διττότητα υπάρχει στον ορισμό των περισσοτέρων συγγενικών όρων, όπως μεταφορά, σύμβολο, αλληγορία, ψεύδος, γκροτέσκο, υποκρισία, φάρσα, ψευδαίσθηση. Η επιτυχία, ωστόσο, ενός ορισμού της ειρωνείας, όπως εύλογα παρατηρεί ο Muecke, κρίνεται από το κατά πόσο την διακρίνει από τους συναφείς όρους. Από τους παραπάνω όρους, σύμφωνα με τον μελετητή, η φάρσα είναι η πιο κοντινή προς την ειρωνεία έννοια· η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι «η φάρσα επικεντρώνεται στον εαυτό της, ενώ η ειρωνεία στην άλωση του θύματος». Στο γκροτέσκο πάλι, «οι όροι της αντίθεσης (οργανικό-άνοργανο, γελοίο-γοερό, σοβαρό-ανόητο, ωραίο-άσχημο, ήρεμο-βίαιο) παραμένουν ενοχλητικά ασυσχέτιστοι μεταξύ τους, ενώ, στην ειρωνεία, αν η ένταση δεν λυθεί με την αναγνώριση της μιας πραγματικότητας ως φαινομενικής, τουλάχιστον αυτή η ένταση ξεπερνιέται καθώς γίνεται ειρωνικά

1. Βλ. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1973. Βλ. την κριτική που ασχέει ο Alan Wilde, ό.π., σ. 5-6.

αποδεκτή ως κανονική. Το γκροτέσκο είναι πιο συγκινησιακό, ενώ η ειρωνεία διανοητική».<sup>1</sup>

Μια άλλη ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Muecke για την ειρωνεία και τη μεταφορά συνίσταται στο ότι και οι δύο όροι ξεκίνησαν ως ρητορικά τεχνάσματα και διευρύνθηκαν μέσα στον ρομαντισμό. Η μεταφορά έγινε το σημαντικότερο στοιχείο της ποίησης. Μια ουσιαστική διαφορά τους είναι ότι η μεταφορά είναι «προσθετική», με την έννοια ότι συνδέει μεταξύ τους δύο προηγουμένως άσχετα πράγματα και δεν εμπεριέχει τίποτε το παράδοξο, ενώ η ειρωνεία, αντιθέτως, είναι «αφαιρετική», με την έννοια ότι ακυρώνει μια έννοια, μια ιδέα, και εμπεριέχει κάτι το παράδοξο.<sup>2</sup> Επιπλέον, όπως παρατηρεί η Hutcheon, η ειρωνεία σε σχέση με τη μεταφορά έχει πολύ πιο έντονη πολιτική διάσταση.<sup>3</sup>

Η ποικιλία των μορφών της ειρωνείας αλλά και των τρόπων προσέγγισής της, που βασίζονται κάθε φορά και σε άλλα κριτήρια, όπως ήδη αναφέρθηκε, εξηγεί τη δυσκολία να διακριθεί το ειρωνικό από το σατιρικό, το κωμικό κτλ. Η δυσκολία να διακρίνει κανείς μεταξύ τους όρους που βρίσκονται σε στενή εννοιολογική συνάφεια, προκύπτει εν μέρει από το γεγονός ότι άλλοτε συνεργάζονται στενά και άλλοτε αυτονομούνται, και εν μέρει από τη διαφορετική αντίληψη που έχει κάθε εποχή για έννοιες ευμετάβλητες όπως κωμικό, σατιρικό κ.ο.κ. Και παρ' όλο που υπάρχουν πολλές μελέτες οι οποίες διερευνούν την ειρωνεία σε συγκεκριμένα έργα ή συγγραφείς, καθώς επίσης πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις του όρου, δύσκολα μπορεί να γραφεί μια ιστορία της ειρωνικής λογοτεχνίας.<sup>4</sup>

1. Muecke, ό.π., σ. 22, 29.

2. Booth, ό.π., σ. 117.

3. Hutcheon, *Irony's Edge*, ό.π., σ. 35. Βλ. και Δερτιλής, ό.π., σ. 37-40.

4. Μέχρι στιγμής, παρά τον τεράστιο όγκο άρθρων και μελετών σχετικά με τις διάφορες όψεις του σύνθετου φαινομένου της ειρωνείας, για καμία από τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες δεν υπάρχει ολοκληρωμένη ιστορία του. Μόνον η ιστορία της εξέλιξης του αγγλικού όρου από τον 16ο αιώνα μέχρι την εποχή του λεξικού του Dr. Johnson (1755) έχει συστηματοποιηθεί από τον Norman Knox. Ουσιαστικά ο Knox συνεχίζει την ιστορία του όρου από εκεί που την άφησε ο G. G. Sedgewick, στη διδακτορική του διατριβή (*Dramatic Irony*. Χάρβαρντ, 1913)· βλ. N. Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*. Durham, Duke University Press, 1961. Παρά το γεγονός ότι αυτή η εμβριθής μελέτη κάνει σαφείς διακρίσεις ως προς το περιεχόμενο του όρου μέσα στο διάστημα που εξετάζει, νομιμοποιεί παράλληλα τις αμφιβολίες που κατά καιρούς έχουν εκφραστεί για τη χρησιμότητα της έννοιας ειρωνεία για αναλυτικούς σκοπούς. Βλ. Rosenheim, Jr., «The Satiric Spectrum», στον τόμο *Satire...*, ό.π., σ. 328.



## 3. Η διεύρυνση του όρου «ειρωνεία»

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Dr. Johnson ορίζει την ειρωνεία ως «έναν τρόπο λόγου όπου το νόημα είναι αντίθετο από τη διατύπωση», ορισμός που έκτοτε, παρά την τεράστια φιλολογία για τον όρο και την εντυπωσιακή μετεξέλιξη της έννοιας, αποτέλεσε κοινό τόπο όπου συναντώνται όλες οι απόπειρες ορισμού της. Ο Muecke έχει συνοψίσει τις παλαιότερες έννοιες της ειρωνείας, καθώς και τις έννοιες που προστέθηκαν μετά τη μεγάλη τομή του γερμανικού ρομαντισμού.<sup>1</sup> Όπως θα δούμε στο σχετικό κεφάλαιο, ο ρομαντισμός ανήγαγε την ειρωνεία από ρητορικό τέχνασμα σε κατεξοχήν αρχή της τέχνης. Έκτοτε η ειρωνεία γνώρισε ποικίλες μεταμορφώσεις χωρίς να πάψει να βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος. Όπως παρατηρεί η Hutcheon, η ειρωνεία δεν έπαιξε ποτέ ιδιαίτερο ρόλο στην εξέλιξη του πολιτισμού, αλλά έχει αποτελέσει για πολλά χρόνια στοιχείο τουλάχιστον του δυτικού πολιτισμού και πόλο μεγάλης έλξης. Όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση που επιχειρεί, η ειρωνεία κατείχε πάντα ιδιαίτερη θέση, κάθε φορά σε διαφορετικό πεδίο της ανθρώπινης γνώσης: στη φιλοσοφία, την τέχνη, την κριτική, την κοινωνία κ.ο.κ.<sup>2</sup>

Συνοψίζοντας την ιστορία της ειρωνείας, ο Muecke παρατηρεί ότι κατά τον 19ο αιώνα, με ελάχιστες εξαιρέσεις, η θεωρία της ειρωνείας βρισκόταν στα χέρια γερμανών, ή ανθρώπων με γερμανική παιδεία, όπως ο ελβετός Amiel και ο δανός Kierkegaard, ο οποίος θεωρεί την ειρωνεία έναν τρόπο για να προσεγγίσει κανείς το σύμπαν, αυτόνομη πραγματικότητα κληρονομημένη από την εγγεληνή παράδοση. Τον 20ό αιώνα σημαντικότερη όλων ήταν η θεωρία που ανέπτυξε ο Vladimir Jankélévitch, ο οποίος όρισε την ειρωνεία ως μια ποιότητα της συνείδησης, «μια αρχή συναγερού και κίνησης», «δύναμη για παιχνίδι, για πτήση στους αιθέρες, για ακροβασία πάνω στα νοήματα, προκειμένου να τα αρνηθεί ή να τα αναδημιουργήσει».<sup>3</sup>

Η ειρωνεία έγινε της μόδας, σε επίπεδο λογοτεχνικής κριτικής, μέσα στη δεκαετία του 1950, με ολοένα αυξανόμενη βιβλιογραφία. Μια ματιά στο *International Index to Periodicals*, όπως επισημαίνει ο Muecke, είναι αρκετή για να διαπιστώσει κανείς την αλματώδη εξέλιξη της παραγωγής: κάτω από το λήμμα «ειρωνεία» στεγάζονται από το Μάρτιο του 1946 ως το

1. Muecke, *Ειρωνεία*, ό.π., σ. 25-41.

2. Hutcheon, *Irony's Edge*, ό.π., σ. 2-3. Βλ. και βιβλιογραφική επισκόπηση, σ. 205.

3. Το βιβλίο του Jankélévitch, με τίτλο *L'ironie* πρωτοδημοσιεύτηκε στα 1936. Βλ. τώρα και στα ελληνικά, Vladimir Jankélévitch, *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 16, 20.

Φεβρουάριο του 1952 πέντε εργασίες, δώδεκα τα επόμενα έξι χρόνια, τριάντα δύο τα επόμενα έξι, και τριάντα τρεις τα επόμενα τέσσερα. Η αιτία αυτής της αλματώδους εξέλιξης εντοπίζεται, κατά τον Muecke, στους εξής παράγοντες: α) η ίδια η λογοτεχνία έγινε πιο ειρωνική· β) το ενδιαφέρον και η ευαισθησία των κριτικών απέναντι στην ειρωνεία αυξήθηκαν σημαντικά· γ) η έννοια της ειρωνείας διευρύνθηκε και συμπεριέλαβε στάσεις ζωής, καταστάσεις και τρόπους γραφής που παλιότερα δεν θα θεωρούνταν ειρωνικά σε καμιά περίπτωση. Είναι ευνόητο ότι η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για την ειρωνεία και η εξέλιξη της έννοιας της ειρωνείας συνδέονται στενά με άλλες μεταβολές στην πολιτισμική ιστορία της Ευρώπης.

Για τους περισσότερους σοβαρούς συγγραφείς από το τέλος της δεκαετίας του '60 κ.ε., σύμφωνα με τον Muecke, «η ειρωνεία δεν είναι τόσο μια ρητορική ή δραματική στρατηγική, ανεξάρτητα από το αν την ακολουθούν ή όχι, όσο ένας τρόπος σκέψης που τους υπαγορεύτηκε σιωπηρά από τη γενικότερη τάση της εποχής. [...] Σ' αυτήν τη σιωπηρή πίεση πρέπει να προστεθεί η επίδραση δύο σχεδόν αποφθεγματικών απόψεων: α) η "μοντέρνα" λογοτεχνία πρέπει να είναι ειρωνική, και β) όλη η καλή λογοτεχνία είναι εξ ορισμού ειρωνική».<sup>1</sup>

Και οι δύο αυτές απόψεις ανάγονται, κατά τον μελετητή, στον γερμανικό ρομαντισμό και στον F. Schlegel, ο οποίος, πιστεύοντας ότι βασική αρχή της μοντέρνας τέχνης είναι η αντίθεσή της προς την κλασική τέχνη, υποστήριξε ότι, εφόσον είναι αδύνατον να απαλλαγούμε από τις αξίες της κλασικής τέχνης, η μόνη λύση βρίσκεται στην απόπειρα συμφιλίωσης μαζί της, με την αποδοχή και αναγνώριση των ασυμβίβαστων αντιθέσεων. Σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη του όρου αποτελεί η αντιμετώπισή του από τη Νέα Κριτική. Γύρω στα 1930 η λέξη ειρωνεία έγινε κοινός τόπος στη λογοτεχνική κριτική. Ο Cleanth Brooks ανέχνευσε την ειρωνεία στη λυρική ποίηση, υπογράμμισε την αξιολογική δύναμη του όρου και προσπάθησε να την επαναπροσδιορίσει όχι ως κάθετη ιεραρχία διατύπωσης και νοήματος αλλά ως οριζόντια ένταση. Η ειρωνική λογοτεχνία αποδεικνυόταν «καλύτερη» από την άλλη λογοτεχνία, όσον αφορά βέβαια τη μορφή και τη δομή και όχι την υπονοούμενη «σωκρατική» φιλοσοφική στάση.<sup>2</sup> Η άποψη ότι ένα έργο

1. Muecke, ό.π., σ. 10.

2. C. Brooks, «Irony as a principle of structure», στον τόμο Zabel, Morton, Dauwen (επιμ.) *Literary Opinion in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century*. New York, Harper and Row, 1951, σ. 729-741. Η κριτική θεωρεί πως ο Brooks αποτελεί τυπικό παράδειγμα υπερβολής, καθώς ακύρωσε την έννοια της ειρωνείας και έδειξε την ανάγκη διασάφησης της. (Muecke, ό.π., σ.

τέχνης πρέπει να εμπεριέχει ειρωνική ένταση και συνείδηση της δυνατότητας πολλών (ίσως ασυμβίβαστων) οπτικών γωνιών έγινε κοινός τόπος της σύγχρονης κριτικής.<sup>1</sup> Στις καλύτερες στιγμές της η Νέα Κριτική θεώ-

13. Παρομοίως, Joseph A. Dane, *The Critical Mythology of Irony*. Athens-London, The University of Georgia Press, 1991, σ. 150.)

1. Νομίζω πως εδώ έχει τη θέση της μια παρέμβαση, απαραίτητη για να εξηγηθεί η επιλογή της θεωρίας του Muecke ως βάσης της δικής μου επισκόπησης του φαινομένου, και όχι της θεωρίας του Booth, παρά την εγκυρότητα και την απήχηση της θεωρίας του. Ο Booth ξεκινά από τον κλασικό ορισμό της ειρωνείας (διατύπωση vs νόημα), ερμηνεύοντάς τον με τον πλατωνικό τρόπο, αποδίδοντας στη σκέψη οντολογική προτεραιότητα έναντι της γλώσσας, γεγονός που, όπως θα δούμε, αποτέλεσε το κόκκινο πανί για τη νέα αντίληψη περί ειρωνείας. Σύμφωνα με την πρόσληψη του κλασικού ορισμού από τον αμερικανό μελετητή, το νόημα προϋπάρχει της έκφρασής του, δηλαδή της διατύπωσης και άρα η γλώσσα δεν δημιουργεί αλλά αναπαριστά το νόημα. Έτσι εξηγείται και το βάρος που δίνει ο Booth στην πρόθεση του συγγραφέα, αφού κάθε νόημα ενυπάρχει στη συγγραφική βούληση. Η ειρωνεία προκύπτει από τη διάσταση μεταξύ έκφρασης και λανθάνουσας σκέψης και διακρίνεται με βάση τα τρία κριτήρια που εξετάζει και ο Muecke –βαθμό διαφάνειας, συνέπεια νοήματος, οπτική γωνία αλήθειας που αποκαλύπτεται– εστιάζοντας όμως το ενδιαφέρον στη σχέση συγγραφέα-αναγνώστη και δημιουργώντας πολύ αφαιρετικές κατηγορίες, π.χ., σταθερή-καλυμμένη-εντοπισμένη ειρωνεία, σταθερή-ανοιχτή, ασταθής κλπ. Όσο για τα στοιχεία που οδηγούν τον αναγνώστη στην αναγνώριση της ειρωνείας, ο Booth υποστηρίζει ότι βρίσκονται πάντα στα συμφραζόμενα και είναι:

1. Ευθεία προειδοποίηση με τη φωνή του συγγραφέα.
2. Πραγματολογικά λάθη.
3. Αντίφαση δεδομένων.
4. Συγκρούσεις ύφους.
5. Σύγκρουση απόψεων μεταξύ συγγραφέα και έργου.

Σκοπός του Booth είναι να διερευνήσει τη δυσκολία ανάγνωσης της ειρωνείας και να εντοπίσει τη λογοτεχνική της αξία. Εξετάζει τέσσερις τρόπους αξιολόγησης που ο ίδιος θεωρεί αξιόπιστους: α) κρίση των μερών όπως αυτά συνεισφέρουν στο έργο, β) κρίση των μερών με βάση τις σταθερές της κριτικής, γ) κρίση συγκεκριμένων έργων μέσα από τις δικές τους εσωτερικές σταθερές, δ) σύγκριση ειδών, και καταλήγει στην αναίρεσή τους, λόγω έλλειψης κανόνων. Έτσι, ο μόνος τρόπος ανάγνωσης της ειρωνείας και αποτίμησης της λογοτεχνικής της αξίας καταλήγει να εξαρτάται, κατά τον Booth, από την επάρκεια του αναγνώστη, από την εξέλιξη, δηλαδή, εκ μέρους του των παραμέτρων που εμποδίζουν την ανάγνωση της ειρωνείας: άγνοια, έλλειψη προσοχής, προκατάληψη, συγκινησιακή ανεπάρκεια.

Ο ίδιος προσπαθώντας να καταρτίσει έναν κατάλογο κατηγοριών ειρωνείας με βάση την αποδεκτή από όλους νόρμα όπου στηρίζεται η αναγνώριση της ειρωνείας, δημιουργεί έναν ενδεικτικό κατάλογο, που ο ίδιος δέχεται ότι είναι περιοριστικός, εφόσον από κάθε έργο μπορεί να προκύψει μια νέα κατηγορία. Όσον αφορά τις τεχνικές της ειρωνείας ο μελετητής χρησιμοποιεί πολλά παραδείγματα για να δείξει ότι, παρά τις ομοιότητες, κάθε

ρησε την ειρωνεία όχι τεχνική ή λογοτεχνικό φαινόμενο, αλλά την πεμπουσία της λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια ταύτισε την ειρωνεία με τη λογοτεχνικότητα.

#### 4. Συνενοχή και αθωότητα, σαρκασμός και αυτοειρωνεία

Ένα από τα πιο συζητημένα θέματα που σχετίζεται με την ειρωνεία είναι το θέμα της ενεχόμενης αθωότητας. Ο Muecke υποστηρίζει ότι στην ειρωνεία πάντα υπάρχει το στοιχείο της αθωότητας, είτε όσον αφορά το θύμα είτε όσον αφορά τον είρωνα, αναγνωρίζοντας συγχρόνως δύο εξαιρέσεις: τον σαρκασμό και την αυτοειρωνεία. Οι περισσότεροι μελετητές του φαινομένου συμφωνούν ότι η ειρωνεία είναι πάντα εμπρόθετη. Όπως όμως ορθά παρατηρεί η Hutcheon, πέραν της εμπρόθετης ειρωνείας υπάρχουν και δομικές ή προφορικές ειρωνείες, οι οποίες, ενώ δεν υπάρχει αμφιβολία για τον ειρωνικό τους τόνο, δεν παρέχουν απόδειξη ως προς τη σκοπιμότητά τους. Ωστόσο, η μελετήτρια θεωρεί πως η ειρωνεία είναι πάντα εμπρόθετη είτε από την πλευρά του είρωνα είτε από την πλευρά αυτού που ερμηνεύει, καθώς επιβεβαιώνει ποικίλες όψεις της ανθρώπινης θέσης. Αμφισβητεί τη σκοπιμότητα της ειρωνείας ως εγγύησης του νοήματος, θεωρώντας πως η κληροδοτημένη από τον ιδεαλισμό και τον ρομαντισμό πρόθεση του συγγραφέα έχει υπερτονιστεί από τους περισσότερους μελετητές (με εξαίρεση τη Νέα

περίπτωση προσθέτει κάτι διαφορετικό. Υπονομίζει έτσι μια συστηματική προσέγγιση της ειρωνείας, αντίθετα με τον Muecke που εξοικειώνει τον αναγνώστη με τις ποικίλες τεχνικές της ειρωνείας, οι οποίες παρουσιάζονται εδώ [σ. 153-191], αλλά και κατορθώνει να συστηματοποιήσει τις ποικίλες εκφάνσεις της ειρωνείας και να συνθέσει τις διάφορες οπτικές διαχρονικά και συγχρονικά. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το βιβλίο του Booth είναι εξαιρετικά χρήσιμο και η συνδρομή του στην κατανόηση διαφόρων όψεων του φαινομένου μεγάλη. Η σύγχρονη κριτική και κυρίως η γαλλική σχολή θεωρεί αναχρονιστική την άποψη των Muecke, Booth, Knox και ως προς την ηθική της ειρωνείας και, κυρίως, ως προς την προσέγγιση της έννοιας με κριτήριο την αντίθεση διατύπωση-νόημα. Συγκεκριμένα, το βιβλίο του Booth, *A Rhetoric of Irony*, θεωρείται ότι αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα του τύπου της κριτικής μεθόδου, που κακώς εφαρμόστηκε για την ανάγνωση κειμένων μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, εφόσον δεν προσφέρει εννοιολογικά εργαλεία και ορολογία για να δουλέψει κανείς στην επιφάνεια του κειμένου· εφόσον, δηλαδή, από το βιβλίο αυτό λείπουν οι αναλυτικές τεχνικές προσέγγισης κειμένων των οποίων οι αρχές δόμησης βασίζονται στη λειτουργία του σημαίνοντος μάλλον παρά του σημαινομένου. Από τη θεωρία του Booth λείπουν οι έννοιες μέσω των οποίων θα μπορούσε να προσεγγίσει κανείς ένα κείμενο έξω από το σχήμα περιεχόμενο-διατύπωση. (Βλ. Schoentjes, ό.π., σ. 305-307.)

Κριτική).<sup>1</sup> Η ίδια, στη μελέτη της *Irony's Edge*, επικεντρώνεται, όπως θα δούμε, σε μια ερμηνευτική προσέγγιση της ειρωνείας.

Το θέμα της αθωότητας σχετίζεται άμεσα με την ερμηνεία της ειρωνείας. Υπάρχουν ειρωνείες που είναι άμεσα αναγνώσιμες, όπως π.χ. ο σαρκασμός, βασικό χαρακτηριστικό του οποίου είναι ότι ο τόνος του ειρώνα συμφωνεί αποκάλυπτα με το πραγματικό νόημα. Είναι ενδιαφέρον ότι κάποια λεξικά καταγράφουν τη λέξη *έπαινος* ως αντίθετη της έννοιας *σαρκασμός*, υπονομεύοντας έτσι την ύπαρξη της διπλής εννοιολογικής διαστρωμάτωσης, που είναι προϋπόθεση της ειρωνείας.<sup>2</sup> Εξαιτίας του χαρακτηριστικού της αμεσότητας, ακόμη και όταν δεν αμφιβάλλουν για τη διπλή διαστρωμάτωση του νοήματος, πολλοί μελετητές αμφισβητούν την ταξινόμηση του σαρκασμού στην ειρωνεία. Η αυξημένη σύγχυση της ειρωνείας με τον σαρκασμό απορρέει από τη συχνότητα με την οποία ο σαρκασμός κωδικοποιείται ειρωνικά.<sup>3</sup> Η διαφορά αυτής της αντίληψης από εκείνη στο πρώτο βιβλίο που γράφτηκε για τη μοντέρνα σάτιρα είναι μεγάλη. Εκεί ο σαρκασμός αντιμετωπίζεται ως μια μορφή λεκτικής ειρωνείας, που παράγεται από μια ανατροπή του νοήματος. Πάντως, ο σαρκασμός διακρίνεται από τις άλλες μορφές ειρωνείας από το γεγονός ότι ποτέ δεν εξαπατά το θύμα.

Την ίδια αντίληψη, με μικρές αποκλίσεις, έχουν κι άλλοι μεταγενέστεροι μελετητές θεωρώντας τον σαρκασμό συγγενή της ειρωνείας, γιατί πάντα εννοεί το αντίθετο από αυτό που λέει. Νομίζω πως δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο σαρκασμός συχνά συνδέεται με την ειρωνεία, και εκφράζεται μέσα από σκληρό και οξύ λόγο. Ο σαρκασμός, δηλαδή, είναι μια εκδοχή ειρωνείας, που το αληθινό υπονοούμενο νόημά της είναι τόσο προφανές, ώστε δεν μπορεί να παρανοηθεί.

Εδώ αξίζει να αναφερθεί και η ψυχαναλυτική προσέγγιση που ξεκινά κάπως υπερβολικά από τη διάκριση του αστείου εκ μέρους του Freud, και τοποθετεί το σαρκασμό στην κατηγορία του αστείου που έχει καταστροφική πρόθεση: ο Freud διακρίνει δύο είδη αστείων, ένα αθώο και αβλαβές και ένα που έχει πρόθεση, κάποιον στόχο. Ο στόχος είναι είτε η αποκάλυψη είτε η καταστροφή. Τα αστεία καταστροφής στεγάζονται κάτω από ονομασίες

1. Hutcheon, *Irony's Edge*, ό.π., σ. 116, 118.

2. Cuddon, ό.π., σ. 408.

3. D. S. Kaufer, «Irony, Interpretive Form and the Theory of Meaning». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 453. Αντιθέτως, Worcester, «The Art of Satire», στον τόμο, *Satire...*, ό.π., σ. 128. Παρομοίως προς τον Worcester, A. M. Clark, ό.π., σ. 140 και Highet, ό.π., σ. 57.

όπως *σαρκασμός*, *σκάνδαλο* και *σάτιρα*, ενώ τα αστεία που εκθέτουν κάτω από ονομασίες όπως *αισχύροτητα*, *άσεμνο*, *βωμολοχία*.<sup>1</sup>

Στην *αυτοειρωνεία* πάλι, ειρώνας και θύμα ταυτίζονται, και το στοιχείο της αθωότητας δεν υπάρχει. Όμως, βασική προϋπόθεση της αυτοειρωνείας, κατά τον Muecke, είναι ο διχασμός της προσωπικότητας και, ως εκ τούτου, η ικανότητα να βλέπει και να παρουσιάζει κανείς τον εαυτό του ως αθώο. Ίσως εδώ να βρίσκεται μια αντίφαση του Muecke. Η άποψη ότι η ειρωνεία είναι εγκεφαλική διεργασία, συνειδητό παιχνίδι, δεν συμβιβάζεται με τον διχασμό προσωπικότητας.<sup>2</sup>

Η αυτοειρωνεία συχνά είναι ένα συγγραφικό τέχνασμα το οποίο καθιστά ένα κείμενο απυρόβλητο από την έξωθεν κριτική, καθώς ο συγγραφέας δείχνει αυξημένη συνείδηση των προβλημάτων της δημιουργίας ή του έργου του. Αλλά η αυτοειρωνεία δεν αφορά μόνο τη συγγραφική πράξη, αφού κανείς μπορεί να δείχνει συνείδηση της κατάστασης στην οποία εμπλέκεται.

## 5. Ρομαντική Ειρωνεία

### a. Η γέννηση της ρομαντικής ειρωνείας

Όπως ήδη επισημάνθηκε, ο ρομαντισμός αποτελεί την αφετηρία διεύρυνσης της έννοιας *ειρωνεία* και ο μοντερνισμός οφείλει πολλά σ' αυτήν την αφετηρία. Όπως παρατηρεί ο Muecke «η ρομαντική ειρωνεία είναι σύντηξη ρομαντισμού και ειρωνείας, όπου ό,τι είναι ρομαντικό δεν μπορεί να νοηθεί έξω από μια νέα έννοια της ειρωνείας και ό,τι είναι ειρωνικό δεν μπορεί να νοηθεί δίχως μια βαθύτερη και πιο σύνθετη γνώση του ρομαντισμού».<sup>3</sup> Διερευνώντας τις δυνατότητες συγκρότησης μιας θεωρίας της ρομαντικής ειρωνείας, η Lilian Furst στη μελέτη της *Fictions of Romantic Irony in European Literature* (1984) παραθέτει κάποιους από τους ορισμούς που έχουν προταθεί, για να καταλήξει ότι, παρά τις διαφωνίες που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί από τους μελετητές, κανείς δεν κατάφερε να δημιουργήσει έναν ικανοποιητικό ορισμό, όσο και αν επικεντρώθηκε στην ουσία. Οι ορισμοί που έχουν δοθεί είτε είναι μερικοί είτε περιοριστικοί.<sup>4</sup> Ωστόσο, ανεξάρτητα

1. Moelwyn Merchant, *Κωμωδία*. Μτφρ.: Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Ερμής, 1980, σ. 22.

2. Muecke, ό.π., σ. 20. Σωστά, νομίζω, ο Booth (ό.π., σ. 39) θεωρεί παραπλανητικό τον όρο «αθωότητα», διότι μερικές φορές αθώος μπορεί να είναι και ο ίδιος ο ειρώνας.

3. Muecke, ό.π., σ. 187.

4. L.R. Furst, *Fictions of Romantic Irony (1760-1857)*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, σ. 225-226.

από τις διαφορετικές εκτιμήσεις των σύγχρονων μελετητών για επιμέρους ζητήματα που σχετίζονται με τη ρομαντική ειρωνεία—όπως π.χ. η ερμηνεία των θέσεων των ρομαντικών και η συνακόλουθη συμβολή τους στη διαμόρφωση μιας θεωρίας—, υπάρχει ομοφωνία ως προς το μέγεθος της επανάστασης που συντελέστηκε στο πλαίσιο του ρομαντισμού, όσον αφορά την έννοια της ειρωνείας και τις λειτουργίες της. Η ειρωνεία από ρητορικό τέχνασμα, με συχνά αρνητικές συνδηλώσεις (βία, εξαπάτηση κ.ο.κ) αναδείχθηκε σε αξιολογικό κριτήριο της τέχνης και σε στάση ζωής. «Οι ρομαντικοί», παρατηρεί ο Peter Conrad, «έσωσαν την ειρωνεία από το διδακτικό, επιδεικτικό σκοπό της. Ξεκινώντας από τη σωκρατική φιλοσοφία ως πρόγραμμα πνευματικής συγκρότησης, η ειρωνεία μεταμορφώθηκε μέσα στον ρομαντισμό σε τέχνη αυτοεξερεύνησης, κατορθώνοντας, σε μικρή κλίμακα, τον ύψιστο στόχο της συμφιλίωσης των τρόπων του θεού και της φύσης με τον άνθρωπο, αποθεώνοντας τις ανθρώπινες αδυναμίες και έτσι υπερνικώντας τις».<sup>1</sup> Όπως επισημαίνει ο Dane, «από την προοπτική του 20ού αιώνα η πιο κρίσιμη περιοχή στην ιστορία της ειρωνείας είναι αυτή που περιγράφεται με τον όρο *ρομαντική ειρωνεία*».<sup>2</sup>

Η παραπάνω άποψη συνάδει με την εκτίμηση της Claire Colebrook ότι ο γερμανικός ρομαντισμός επηρέασε πολύ τη ραγδαία θεωρητικοποίηση της ειρωνείας τον 20ό αιώνα.<sup>3</sup> Το παράδοξο είναι ότι ο όρος *ρομαντική ειρωνεία*, που έμελλε να καθιερωθεί και να παίξει πολύ σημαντικό ρόλο στην πορεία της κριτικής τον 20ό αιώνα, είναι δημιούργημα όχι των ίδιων των ρομαντικών, αλλά του πρώτου συστηματικού μελετητή του γερμανικού ρομαντισμού, του Hermann Hettner, ο οποίος πρωτοχρησιμοποίησε τον όρο στη μελέτη του *Die Romantische Schule*, το 1850. Οι μελετητές συμφωνούν πως η μεταμόρφωση της ειρωνείας μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού είναι η απόληξη μιας σειράς αλλαγών στον δυτικό πολιτισμό, σε πολιτικό, κοινωνικό, φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. «Η καλλιτεχνική επανάσταση του όψιμου 18ου και πρώιμου 19ου αιώνα», κατά την Furst, «ήταν η πιο εντυπωσιακή ένδειξη της δραστηκής αναθεώρησης εκ μέρους του ανθρώπου,

1. Peter Conrad, *Shandyism. The Character of Romantic irony*. Oxford, Basil Blackwell, 1878, σ. 168-169.

2. Dane, ό.π., σ. 73. Για την προσέγγιση της ρομαντικής ειρωνείας εκ μέρους του Dane βλ. το σχετικό κεφάλαιο, ό.π., σ. 73-108.

3. Claire Colebrook, *Irony*. London and New York, Routledge, 2004, σ. 46. Βλ. και το κεφάλαιο 3 για τη ρομαντική ειρωνεία (σ. 47-71).

όσον αφορά την πρόσληψη της έννοιας του σύμπαντος και της σχέσης του τόσο με κείνο όσο και με τον εαυτό του».<sup>1</sup>

Η βασικότερη αλλαγή που συντελέστηκε σε φιλοσοφικό επίπεδο ήταν η αμφισβήτηση της πίστης στην πραγματικότητα και ιδίως στην αδιάσπαστη συνέχειά της, στην τελειότητα, στη στατικότητα της ολοκλήρωσης. Η αντικειμενικότητα έδωσε τη θέση της στη δυναμικότερή της υποκειμενικότητα. Με την *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (1787) ο Kant αμφισβήτησε όχι μόνον την αντικειμενική αλήθεια της γνώσης, αλλά και τη γνωστική ικανότητα του ανθρώπου. Η αυτονομία του εγώ, καθώς και η δυνατότητά του της συνεχούς υπέρβασης, έτσι όπως αναπτύχθηκε από τον Fichte με τη θεωρία του «υποκειμενικού ιδεαλισμού», η αυθεντικότητα της αντικειμενικής γνώσης έγιναν παρελθόν. Η αλλαγή αυτή δεν ήταν δυνατόν να αφήσει ανεπηρέαστη την αντίληψη για τη γλώσσα, τη λειτουργία της και την αναπαραστατική της ικανότητα. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Furst, οι μοντέρνες θεωρίες για την επικοινωνία και τη γλώσσα έχουν τις βαθύτατες ρίζες τους στον 18ο αιώνα, όταν για πρώτη φορά συνειδητοποιήθηκε η αυθαιρεσία που διέπει τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου. Οι παραπάνω αλλαγές εύλογα κλονισαν και την πίστη στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η επανάσταση στον χώρο της φιλοσοφίας συνέπεσε με τη Γαλλική επανάσταση και την άνοδο της αστικής τάξης. Η συνακόλουθη άνθιση του μυθιστορήματος παρείχε πρόσφορο έδαφος στη ρομαντική ειρωνεία, καθώς το μυθιστόρημα ήταν το κατεξοχήν είδος όπου η αναπαράσταση της πραγματικότητας έπαιζε έως τότε δομικό ρόλο. Η αμφισβήτηση της πίστης στην πραγματικότητα και στις αναπαραστατικές ικανότητες της γλώσσας κατάφερε μεγάλο πλήγμα στην αντίληψη για τον ρόλο του μυθιστορήματος, και κατά συνέπεια στο αίτημα της αληθοφάνειας και στην καλλιτεχνική ψευδαίσθηση.

Η γενική ειρωνεία του κόσμου, όπως ονόμασε ο Hegel την αντιφατικότητα που διέπει τη θέση του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν, δεν θα μπορούσε παρά να είναι προϊόν μιας κοινωνίας («ανοιχτής ιδεολογίας»), όπως ήταν η κοινωνία του ρομαντισμού.<sup>2</sup> Ο τρόπος σκέψης της κοινωνίας έπαψε βαθμη-

1. Furst, ό.π., σ. 36-37. Για περισσότερες πληροφορίες, από αυτές που πολύ συνοπτικά δίνονται εδώ σχετικά με την επανάσταση που συντελέστηκε σε ποικίλα πεδία κατά τον 18ο αιώνα, βλ. ό.π. σ. 36-48.

2. Τον ίδιο όρο χρησιμοποιεί και ο Muecke προσδιορίζοντας την ειρωνεία που σχετίζεται με τα υπαρξιακά ερωτήματα του ανθρώπου και είναι απόρροια των αντιφάσεων που

δόν να καθοδηγείται από τη χριστιανική ιδεολογία, με άλλα λόγια από την πίστη στον προσωρινό και πεπερασμένο χαρακτήρα της επίγειας ζωής και στη στατικά διατεταγμένη κυκλική εξέλιξή της. Το σταδιακό πέρασμα από τον χριστιανικό τρόπο σκέψης και την «κλειστή ιδεολογία» στη συνειδητοποίηση των εγγενών θεμελιωδών αντιφάσεων της ζωής, που προκύπτουν από τη διάσταση ανάμεσα στο εγώ και στην αντικειμενική πραγματικότητα, δημιούργησε μια άλλη δυναμική προοπτική, όσον αφορά την αντιμετώπιση της θέσης του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν και των δυνατοτήτων του, όπως είδαμε παραπάνω.

β. Οι δομικές αρχές της ρομαντικής ειρωνείας

Το έτος 1797, όταν ο Schlegel συνέλαβε την ειρωνεία ως σταθερή εναλλαγή κατάφασης και άρνησης, θεωρείται ορόσημο στην ιστορία της ρομαντικής ειρωνείας, σύμφωνα με τους μελετητές της. Έκτοτε, μια σειρά έργων του, που δημοσιεύτηκαν μέσα σε τρία χρόνια (*Lyceum*: 1797, *Athenäum*: 1798, *Ideen*: 1800), κατάφεραν να αλλάξουν την πρόσληψη της έννοιας ειρωνεία και να της δώσουν νέο περιεχόμενο και νέες λειτουργίες. Ο Schlegel και οι επίγονοί του διέκριναν τη χαμηλή ή πρακτική ειρωνεία όπου ανήκε η σατιρική, η παρωδιακή, η πολεμική, με άλλα λόγια η διορθωτική ειρωνεία, και την υψηλή ή θεωρητική ειρωνεία, η οποία είναι φιλοσοφική ειρωνεία και σχετίζεται με τη δημιουργία (την πρωταρχική αλλά και την καλλιτεχνική) και τη στάση του ανθρώπου απέναντί της. Η ειρωνεία μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού διευρύνθηκε και απέκτησε διαφορετικές εκφάνσεις, καθώς οι συνεχιστές του Schlegel επεξεργάστηκαν περαιτέρω τη θεωρία του είτε συνεχίζοντας προς την ίδια κατεύθυνση είτε διαφοροποιούμενοι.

Το θεωρητικό της υπόβαθρο άντλησε η ρομαντική ειρωνεία από ποικίλες γερμανικές πηγές, όπως επισημαίνουν όλοι όσοι έχουν ασχοληθεί με τον όρο:

προκαλούνται από την περιορισμένη και πεπερασμένη ανθρώπινη φύση. Ο μελετητής διακρίνει τέσσερις κατηγορίες γενικής ειρωνείας: α) *Γενική Ειρωνεία των Γεγονότων*, η *Ματαιότητα των Ανθρώπων Επιθυμιών*, που εκφράζει ό,τι συμπεκνώνει η αρχαία ρήση «κοινή γάρ ή τύχη και τὸ μέλλον άόρατον». β) *Γενική Δραματική Ειρωνεία*, που προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στην επιθυμία του ανθρώπου για ελεύθερη βούληση και στο ντετερμινισμό που διέπει τη ζωή του. γ) *Κοσμική Ειρωνεία*, που πηγάζει από τα ερωτήματα που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος σχετικά με το νόημα της ύπαρξής του, τον σκοπό της ζωής, την ύπαρξη του Θεού, τη φύση του θείκου και του δαιμονικού κ.ο.κ. δ) *Ειρωνείες της Αναπόφευκτης Άγνοιας*, που σχετίζονται με την περιορισμένη γνωστική ικανότητα του ανθρώπου. (Muecke, ό.π., σ. 121-158. Βλ. και Muecke, *Ειρωνεία*, ό.π., σ. 95-109.)

την έννοια της τέχνης-παιχνιδιού του Schiller, τη φιλοσοφία του Fichte, την έννοια του χιούμορ του Jean Paul, την έννοια της φαντασίας του Schelling, τη μετακαντιανή φιλοσοφία, τις θεωρίες για την ιδιοφυΐα και την «τέχνη για την τέχνη». Δεν υπάρχει όμως αμφιβολία ότι ο Schlegel ανέπτυξε την πιο ολοκληρωμένη και συστηματική φιλοσοφική θεώρηση στους αποσπασματικούς αφορισμούς του. Για τον άνθρωπο που συστηματοποίησε τη ρομαντική ειρωνεία, τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της: ο ρόλος της αυτοσυνειδησίας, η παραδοχή της πνευματικής ευκινήσιας, και η γνώση του παράδοξου. Και τα τρία συνοψίζονται επιτυχώς σε έναν αφορισμό του: «Ειρωνεία είναι η καθαρή συνείδηση της αιώνιας κινητικότητας, της ατέλειωτης πληρότητας του χάους.»<sup>1</sup> Ο Schlegel πίστευε πως το παράδοξο είναι όρος εκ των ων ουκ άνευ της ειρωνείας, η ψυχή της, η πηγή και η αρχή της. Η έννοια του παράδοξου, η οποία αναβίωσε μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού, απέκτησε μεγάλη σημασία για τους ρομαντικούς (με εξαίρεση τον Solger). Καθώς η ειρωνεία γίνεται αντιληπτή ως ένας τρόπος θέασης του κόσμου που από τη φύση του είναι παράδοξος και χαοτικός, το παράδοξο είναι η προϋπόθεση αυτής της θέασης, αφού μπορεί να αγκαλιάσει την αντιφατική του ολότητα.

Ο Schlegel υποστήριζε ότι ειρωνεία είναι η ανάλυση της θέσης και της αντίθεσης, εννοώντας μ' αυτό ότι η ειρωνεία δεν παίρνει θέση αλλά κοιτάζει και τις δύο θέσεις κριτικά. Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού είρωνα ο Muecke επισημαίνει ότι «ο ρομαντικός είρωνας είναι συνειδητά υποκειμενικός, ενθουσιωδώς λογικός και κριτικά συγκινητικός. Η θεωρία της ρομαντικής ειρωνείας στόχευε κάπου ψηλότερα ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, κάπου ευρύτερα. Η ρομαντική ποίηση έπρεπε να είναι καθολική, να ενώνει όλα τα είδη ποίησης, να αναμιγνύει ποίηση και πρόζα, να συνδέει τη μουσική με τη ζωγραφική και ακόμη με τη φιλοσοφία και την επιστήμη. [...] Η γοητεία που ασκούν στους ρομαντικούς οι αντιθέσεις προέρχεται από το γεγονός ότι οι αντιθέσεις αφήνουν περιθώριο για διαλεκτική ανάπτυξη. Η ταυτότητα είναι στατική και στείρα, ενώ η αντίφαση είναι δυναμική και γόνιμη. Παγιδευμένος ανάμεσα στις φιλοδοξίες του για το ιδανικό, που ξέρει ότι είναι πέρα από τις δυνατότητές του, και στα όριά του, τα οποία παρομοίως γνωρίζει, ο είρωνας έχει μόνο τη δυνατότητα μιας συνεχούς διαλεκτικής διαδικασίας από την ειρωνική κατάφαση στην ειρωνική άρνηση και τανάπαλιν».<sup>2</sup>

Η ρομαντική ειρωνεία αποθεώνει την υπερβατική υποκειμενικότητα.

1. Schlegel, *Ideen*, no 69, *Kritische Ausgabe*, vol. ii, ed. Hans Eichner, Munich-Vienna-Paderborn: Schöningh, 1967, p. 263.

2. Muecke, ό.π., σ. 200-1.

Από το *Υποκείμενο* του Kant στο *Εγώ* του Fichte, και από τη *Φαντασία* του Novalis στην *Ιδιοφυΐα* του F. Schlegel, το πνεύμα γίνεται η ύψιστη πραγματικότητα. Η ελευθερία του Schlegel δεν μοιάζει με την πολιτική και ηθική ελευθερία του Σωκράτη, αλλά γίνεται ηδονικός αυτοσκοπός. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της διονυσιακής αισθητικής του Schlegel, όπως επισημαίνει ο Jankélévitch, η ιδέα του παιχνιδιού σημαίνει όχι πιασχόλη αλλά φυγοπονία, αεργία ανοιχτή σ' όλες τις ανησυχίες του spleen, όπου καταργείται κάθε πολιτιστική αξία, και η μόνη κατάληξη είναι η αδιαφορία. Σύμφωνα με τον Hegel, όλα τα πράγματα που προσδιορίζονται σε σχέση με το άπειρο αυτεξούσιό μας εκμηδενίζονται μέσα στο χάος της ειρωνείας. Η ανεστραμμένη έννοια του Ύψηλου, η ταυτόχρονη άρνηση της σοφίας και της τρέλας, που συνεπάγεται η ειρωνεία, είναι ό,τι ο Jean-Paul ονομάζει χιούμορ. Το χάσμα που για τον Schlegel βρίσκεται ανάμεσα στον κόσμο και στο εγώ για τον Jean-Paul μετατίθεται ανάμεσα στο θείο και στα πράγματα του πεπερασμένου κόσμου, μέσα στα οποία βρίσκεται και το εγώ: το χιούμορ μηδενίζει όχι το ατομικό συγκεκριμένο αλλά την περατότητα εν γένει. Ιδίως στον Solger η ειρωνεία καταλήγει να εγκαθιδρύεται στο κέντρο ενός δογματικού συστήματος, καθώς γίνεται μια μεταφυσική κατηγορία, ενσαρκώνοντας την κοσμική μοίρα του Απόλυτου και όχι τις ιδιοτροπίες της ιδιοφυΐας. Μια διαλεκτική διαδικασία όπου το άπειρο εκπνέει μέσα στο πεπερασμένο και η ιδέα καταποντίζεται μέσα στο πραγματικό.<sup>1</sup>

Κάποιες από τις διακρίσεις, στις οποίες προχώρησε ο γερμανικός ρομαντισμός, όσον αφορά την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία συμπεριλαμβανομένης και της συγγραφικής δραστηριότητας, αποτέλεσαν το εφιαλτήριο της σύγχρονης φιλοσοφίας της γλώσσας και της επικοινωνίας.

Εδώ έχει τη θέση της η έννοια της μυθιστορηματικής ειρωνείας (*ironie romanesque*) του Georg Lukács, ασφαλώς εγγελημένης προέλευσης, στο καθοριστικό για την εξέλιξη της κριτικής βιβλίο του *Die Theorie des Romans* (1914-15).<sup>2</sup> Για τον ούγγρο θεωρητικό, η ζωή ως ολότητα, από την οποία προέρχονται οι θετικές αξίες ενός μυθιστορήματος, και η αποσπασματική, ατομική εμπειρία του συγγραφέα, απόρροια της πεπερασμένης φύσης του,

1. Jankélévitch, ό.π., σ. 20-22.

2. Georg Lukács, *Η Θεωρία του Μυθιστορήματος*. Μτφρ.: Σεραφείμ Βελέντζας, Αθήνα, Άκμων, 1978. Μια άλλη ένδειξη της σύγχυσης που επικρατεί στο χώρο της κριτικής για την ποιητική της ανατροπής είναι η εξής: αυτήν την ίδια ιδιότητα του μυθιστοριογράφου που ο Lukács αποκαλεί ειρωνεία, ο René Girard, στο βιβλίο του *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, Grasset, 1961), την αποκαλεί χιούμορ.

βρίσκονται σε σχέση αντίθεσης. Αυτός ο θεματικός διχασμός, η ένταση μεταξύ του επίγειου περιορισμού του συγγραφέα και της συνειδησής του, που προσπαθεί να ξεπεράσει αυτόν τον περιορισμό, οδηγεί σε δομικές ανακολουθίες στη μορφή του μυθιστορήματος. Αυτές οι ανακολουθίες ορίζονται από τον Lukács ως ειρωνεία. Μια χαρακτηριστική περίπτωση μυθιστορηματικής ειρωνείας είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, η περίπτωση του μυθιστορήματος *Ακυβέρνητες πολιτείες* (1965) του Στρατή Τσίρκα, όπου η ειρωνική γλώσσα του μυθιστορήματος είναι ο διαμεσολαβητής της εμπειρίας και της επιθυμίας, και ενώνει το ιδανικό με το πραγματικό μέσα από την πολυπλοκότητα της μορφής. Αυτό είναι και το στοιχείο που διαφοροποιεί το μυθιστόρημα από όλες τις άλλες λογοτεχνικές μορφές. Η ειρωνεία ανάγεται σε καθοριστική αρχή της μορφής του μυθιστορήματος και αποτελεί έννοια δομικής κατηγορίας. Όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, η άποψη του Lukács για την ειρωνεία έχει προφανή σχέση με την αντίληψη των ρομαντικών για την καλλιτεχνική δραστηριότητα και κυρίως για τη σχέση δημιουργού και έργου.<sup>1</sup>

#### γ. Η ρομαντική ειρωνεία και η καλλιτεχνική δραστηριότητα

Παρά τις αντιθέσεις που υπήρχαν ανάμεσα στους ρομαντικούς και τις οποίες ευκρινώς παρουσιάζει ο Dane στο βιβλίο του,<sup>2</sup> εξετάζοντας χωριστά τη συνεισφορά του F. Schlegel, του Solger, του Tieck, του Hegel, οι δομικές αρχές της ρομαντικής ειρωνείας, που εμφανίζονται στις περισσότερες μελέτες για το θέμα, όσον αφορά την καλλιτεχνική δραστηριότητα, μπορούν να συνοψισθούν ως εξής: α) η επίγνωση των ορίων και των αντιφάσεων του έργου τέχνης, β) η καταστροφή της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης, και γ) η έννοια της συνεχούς παρέκβασης.

Ο ρομαντικός είρων γνωρίζει τις αντιφάσεις που διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία και το έργο τέχνης. Η διπλή φύση του έργου (υλική και πνευματική ή πραγματική και φανταστική) και η ασυμβατότητα μεταξύ καλλιτεχνικής πρόθεσης και πραγμάτωσης καθιστούν το έργο τέχνης εκ προοιμίου ειρωνικό. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τη συγγραφική δραστηριότητα, το γεγονός και μόνον ότι κάθε απόπειρα να εκφραστεί η πραγματικότητα με λόγια προδίδει, συνιστά αφετηρία ειρωνείας.<sup>3</sup> Η αντίληψη ότι είναι αδύνατον να

1. Paul De Man, «Georg Lukács's *Theory of the Novel*». *Blindness and Insight*, ό.π., σ. 51-59.

2. Dane, ό.π., σ. 83-118.

3. Πιο αναλυτικά για την ειρωνική υπόσταση του έργου τέχνης και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, βλ. Muecke, ό.π., σ. 159-164.

έχουμε ακριβή εικόνα της πραγματικότητας, διότι δεν είναι δυνατόν να την κωδικοποιήσουμε πιστά σε λέξεις, είναι πολύ διαδεδομένη. Επιπλέον, υπάρχουν άπειρες αποχρώσεις στις προθέσεις ενός νόηματος, πολύ περισσότερες από τους δυνατούς συνδυασμούς στον πίνακα των γλωσσικών σημείων, ή, όπως υποστηρίζει ο Jankélévitch: «ένα ολόκληρο πλήθος από υπερ-προθέσεις νόηματος ποτέ δεν θα βρουν το κατάλληλο σημείο σε τούτη τη φτωχή κλίμακα».<sup>1</sup> Η αιτία της ανακριβολογίας των εκφράσεων είναι ότι αυτές αποτελούνται από λέξεις, οι οποίες δεν είναι από μόνες τους ακριβείς στην αναφορά τους. Εκτός από ελάχιστα κύρια ονόματα καμία λέξη δεν περιγράφει με ακρίβεια το συγκεκριμένο και μοναδικό αντικείμενο, πράξη ή ιδιότητα που εκφράζει κάθε φορά. Ο διατυπωμένος λόγος μάς δίνει ανεπαρκή εικόνα της πραγματικότητας.<sup>2</sup> Το μόνο που μπορεί κανείς να εκφράσει με λέξεις, επισημαίνει ο Muecke, κι αυτό σε περιορισμένη κλίμακα, είναι το πώς φαίνονται τα πράγματα. Η γλώσσα είναι ένα εμπόδιο αλλά συγχρόνως και εργαλείο. Παρακωλύει και επιτρέπει τη διέλευση του νόηματος, αλλά το νόημα περνά συνεσταλμένο ή και παραποιημένο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού αναδύθηκαν έννοιες όπως ατομικότητα και ιδιοφυΐα, οι οποίες έγιναν ο συνεκτικός ιστός της ρομαντικής ιδεολογίας. Η βάση της ρομαντικής ειρωνείας είναι φιλοσοφική. Ο Schlegel παρατηρεί ότι ο δημιουργός είναι συγχρόνως μέσα αλλά και σε απόσταση από το έργο του. Όπως είδαμε, ο ρομαντικός είρων έχει συνείδηση της διπλής υπόστασης του έργου τέχνης και των συνακόλουθων αντιφάσεων και μπορεί συγχρόνως να τις υπερβεί. Ο δημιουργός είναι ένα αντίγραφο του Δημιουργού και η αντανάκλασή του υπάρχει μέσα στο έργο του, εφόσον έχει συνείδηση τόσο του έργου όσο και της διαδικασίας που το παρήγαγε.

Η ρομαντική ειρωνεία έγινε αντιληπτή ως μια δυναμική έννοια, ένα εργαλείο υπέρβασης και νοηματοδότησης του σύμπαντος και του εαυτού. Κατά την εκτίμηση της Furst, η αντίληψη του Schlegel για την ειρωνεία ως «μιας σταθερής εναλλαγής αυτοδημιουργίας και αυτοαποδόμησης» εξισώθηκε εσφαλμένα από κάποιους μελετητές με την καταστροφή της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης. Όπως ορθά παρατηρεί, ο γερμανός θεωρητικός «πήγε πολύ πιο πέρα από το επιφανειακό παιχνίδι με τα επίπεδα της ψευδαίσθησης».<sup>3</sup> Η παραπάνω φράση του συνδέεται με την έννοια της συ-

1. Jankélévitch, ό.π., σ. 46.

2. Graham Dunstan Martin, «The Bridge and the River or the Ironies of Communication». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 416-417.

3. Furst, ό.π., σ. 28.

νεχούς παρέμβασης που είναι απόρροια της ελευθερίας του συγγραφέα απέναντι στο έργο του και, επομένως, της δυνατότητάς του να είναι απολύτως συνειδητός όσον αφορά τα όρια του έργου και του δικού του ρόλου. Η καταστροφή της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης είναι μόνον μία εκδήλωση αυτής της στάσης του δημιουργού, κατά τη μελετήτρια, και συνδέθηκε με την υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα προκαλώντας διάφορες συζητήσεις.<sup>1</sup> Οι δύο αυτές αντιθετικές έννοιες αντικειμενικό vs υποκειμενικό έπαιξαν μεγάλο ρόλο στη θεωρία του ρομαντισμού. Παρά την ιδιαίτερη θέση που έδωσαν στην ατομικότητα, οι ρομαντικοί υποστήριζαν ότι ο δημιουργός οφείλει να αντικειμενικοποιεί την υποκειμενική του σύλληψη και να μην εγκλωβίζεται στον υποκειμενισμό του. Παρόμοια άποψη διατύπωσε και ο Διονύσιος Σολωμός όταν υποστήριξε ότι ο συγγραφέας πρέπει να καταλαμβάνεται από την ιδέα του και συγχρόνως να την χειραγωγεί.

Οι ατέρμονες παρεκβάσεις από την κυρίως αφήγηση, ιδιαίτερα ελκυστικές για κάποιους ρομαντικούς και για ορισμένους συγγραφείς του 20ού αιώνα, συνδέονται με την έννοια της ρευστότητας της πραγματικότητας.<sup>2</sup> Ο Muecke εξετάζει το θέμα μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού, ανεξάρτητα από την ειρωνεία της τέχνης, αλλά νομίζω πως έχει τη θέση του εδώ, εφόσον σχετίζεται με τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Είναι αλήθεια, όπως παρατηρεί ο Muecke, ότι ο εγριβωτισμός ιστοριών μέσα σε ιστορίες απαντά τόσο στη λαϊκή αφήγηση όσο και στη λογοτεχνία της Ανατολής, και μπορούμε να πούμε, αν και το θέμα τού κατά πόσον ήταν συνειδητή η ειρωνική διάσταση του είδους δεν έχει μελετηθεί, πως οι ινδικές και αραβοπερσικές μεσαιωνικές διηγήσεις (όπως οι *Χίλιες και Μία Νύχτες*) έχουν επηρεάσει τόσο τη μορφή του ρομαντικού όσο, κατ' επέκτασιν, και του μοντέρνου μυθιστορήματος.<sup>3</sup> Επιπλέον, υπάρχει ένας τύπος σκέψης που έλκεται από τέτοιου είδους παράδοξα. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο μελετητής, δεν χρειαζόταν να περιμένουμε τον Πιραντέλλο για να γνωρίσουμε ένα τρόπο γραψίματος με άλυτες αμφισημίες και αντιφάσεις.<sup>4</sup>

1. Βλ. και Dane, ό.π., σ. 77-78.

2. Muecke, ό.π., σ. 202. Η Claude-Edmonde Magny στο βιβλίο της *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris, 1950, σ. 269), ονομάζει αυτό το είδος μυθιστορήματος *surroman ouvert*. Στο παραπάνω βιβλίο εξετάζεται η τεχνική της *mise en abîme* στο έργο των Balzac, Proust και Joyce, και οι διαπλοκές του όρου αυτού με τη φιλοσοφία. (Muecke, ό.π., σ. 203.)

3. Βλ. *Τα παραμύθια της Χαλιμάς*, τ. Α'-Δ'. Επιμέλεια: Γιώργος Κεχαγιόγλου, Αθήνα, Ερμής, 1988 - Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1994.

4. Muecke, ό.π., σ. 180.

Ο Schlegel συνδέει την έννοια της ατέρμονης προόδου με την κατ' εξοχήν φύση του ρομαντισμού: η ρομαντική ποίηση είναι καθολική. Η λειτουργία της δεν είναι απλώς να ενώσει όλα τα επιμέρους είδη λογοτεχνίας και να φέρει την ποίηση σε επαφή με τη φιλοσοφία και τη ρητορική· ο πραγματικός της σκοπός είναι να συνδέσει ποίηση και πρόζα, δημιουργική αμεσότητα και κριτική, ποίηση της τέχνης και ποίηση της φύσης, να κάνει την ποίηση ζωντανή και τη ζωή (και μαζί της την κοινωνία) ποιητική.

Με το θέμα της συνεχούς παρέμβασης συνδέεται άμεσα και η πίστη των ρομαντικών στο απόσπασμα ως δυναμική, ανοικτή μορφή δημιουργίας. Εξάλλου, το απόσπασμα με τον ασυνεχή χαρακτήρα του συνιστά τον κατεξοχήν τρόπο για να εκφραστούν αντιπαρατιθέμενες ή αντιφατικές αντιλήψεις και όχι συμπαγή συμπεράσματα. Η αντίληψη του Schlegel, ότι η ρομαντική ποίηση είναι ποίηση εν τη γενέσει της η οποία δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, εξηγεί απολύτως γιατί η φύση του αποσπάσματος είναι συμβατή με την αισθητική θεωρία και τη φιλοσοφία του.<sup>1</sup>

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι παραπάνω δομικές αρχές του ρομαντισμού είχαν ήδη εφαρμοστεί στη λογοτεχνία πολύ πριν από την εμφάνιση του ρομαντισμού. Ο Schlegel μελετώντας τα κλασικά έργα της λογοτεχνίας, από τον Σωκράτη ως τον Sterne απλώς συστηματοποίησε αυτές τις αρχές δημιουργώντας μια θεωρία που αφορούσε την ίδια τη ζωή, αλλά εύρισκε εφαρμογή και στη λογοτεχνία. Οι επίγονοι του Schlegel ανέπτυξαν περαιτέρω και εφάρμοσαν τις δομικές της αρχές. Για τον Müller η ειρωνεία είναι συνώνυμη της συνείδησης και της ελευθερίας. Ο Solger επεξεργάστηκε τις παραπάνω θέσεις του Schlegel προς επίρρωσιν τόσο του ρόλου της συνείδησης όσο και της φιλοσοφικής διάστασης της νέας θεώρησης της ειρωνείας. Η βασική του διαφωνία αφορά τη θέση που έδωσε ο Schlegel στο παράδοξο. Αντίθετα προς τον Schlegel που πίστευε πως το παράδοξο είναι όρος εκ των ων ουκ άνευ της ειρωνείας, ο Solger τόνισε τη «θείκη αποστολή της ειρωνείας ως διαμεσολάβησης ή μετάβασης από τη γήινη στην αιώνια ύπαρξη και ως της χρυσής πύλης της τέλει κατανόησης».<sup>2</sup> Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση της Furst, αυτή η «μυστική αποθέωση» της ειρωνείας εκ μέρους του Solger είναι το σημείο όπου υπερβαίνει τον Schlegel, ενώ η υπαγωγή όλης της τέχνης υπό την αιγίδα της ειρωνείας προεξαγγέλλει τη

1. Για το ρομαντικό απόσπασμα βλ. και Γιώργος Βελουδής, «Το ρομαντικό “απόσπασμα” στον Σολωμό». *Το Βήμα*, 17.7.1988· Γ.Π. Σαββίδης, «Το ατελές ποίημα σε ξένους και Έλληνες ρομαντικούς». *Περίπλους*, 23 (φθινόπωρο 1989) 129-150.

2. Furst, ό.π., σ. 31.

Νέα Κριτική. Παρομοίως ο Muecke δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση ρομαντισμού και μοντερνισμού, αφού, όπως ισχυρίζεται, το να μελετήσει κανείς τη ρομαντική ειρωνεία σημαίνει να ανακαλύψει πόσο μοντέρνος θα μπορούσε να είναι ο ρομαντισμός ή πόσο ρομαντικός είναι ο μοντερνισμός.<sup>1</sup> «Ρομαντισμός, μοντερνικότητα, ειρωνεία, ρομαντική ειρωνεία, μοντέρνα ειρωνεία έγιναν, και παραμένουν σήμερα, εκφράσεις συνώνυμες και σχεδόν εναλλακτικές», παρατηρεί ο Hamon εξετάζοντας τη ρομαντική ειρωνεία και κυρίως την ουσία της, τη νομιμοποίηση του οξύμωρου ύφους και την καταγωγή μοτίβων ή εικόνων κυρίαρχων στο μοντερνισμό, τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από το ρομαντισμό («χαρούμενη μελαγχολία»), «σοβαρή φαντασία», «σκληρή τρυφερότητα», «αστεία σοβαρότητα», «μαύρος ήλιος».<sup>2</sup>

Αντίθετα προς τον 18ο αιώνα που θεωρούσε την αρμονία ως βάση της αισθητικής του, ο 19ος αιώνας θεώρησε πως η αρμονία βρίσκεται στη συμπαράθεση των αντιθέσεων. Με την έλευση του Hegel η συνύπαρξη των αντιφάσεων που αλληλοσυμπληρώνονται έγινε κεντρική ιδέα της γενικής ειρωνείας του κόσμου, είδους ειρωνείας που ξαναβρίσκουμε στον Heine και στον Kierkegaard. Και οι τρεις τους επεσήμαναν τους κινδύνους που απορρέουν από τη φύση της ρομαντικής ειρωνείας. Ο Kierkegaard υπήρξε ένας από τους πιο φανατικούς κατηγορούς της ρομαντικής ειρωνείας και θεωρείται τυπικό παράδειγμα ανθρώπου («κλειστής ιδεολογίας»): η χριστιανική του πίστη και η καθήλωσή του στην ηθική της θρησκείας είναι απαγορευτικές προϋποθέσεις για την ειρωνεία.<sup>3</sup> Η ειρωνεία βρίσκεται στον αντίποδα του αυθεντικού, αξιόπιστου, ορθού, αυστηρού λόγου της θρησκείας, αλλά και κάθε εξουσίας. Όπως παρατηρεί ο Milan Kundera, «η θρησκεία και το χιούμορ είναι ασύμβατα».<sup>4</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Hamon, ο οποίος εξετάζει τον «ειρωνικό λόγο» αντιστικτικά προς τον ανταγωνιστικό του «σοβαρό λόγο», δηλαδή τον λόγο της επιστήμης, της θρησκείας, της νομικής, της πολιτικής: «ο ειρωνικός λόγος, ως επί το πλείστον, είναι λόγος δια-βολικός (dia-bolique) –λόγος που αντιτίθεται προς το συμ-βολικό (symbolique) ομόφωνο και σε τελική ανάλυση συναινετικό προς τον θρησκευτικό, για παράδειγμα, λόγο-, στον βαθμό που ένας ειρωνικός λόγος είναι πάντα

1. Muecke, ό.π., σ. 182-3.

2. Hamon, *L'ironie littéraire*. Paris, Hachette, 1996, σ. 129.

3. Muecke, ό.π., σ. 246.

4. Milan Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire». *L' infini*, no 39, Automne 1992. (Παρατίθεται από τον Hamon, ό.π., σ. 62.)



επιδεικτικός “κακής ερμηνείας”», δίνει, δηλαδή, τη δυνατότητα μιας ερμηνείας που βρίσκεται στα όρια της βλασφημίας.<sup>1</sup>

Από τις απόψεις του Hegel, και κυρίως από την αρνητική διάσταση που είδε στην ειρωνεία, αφορμάται και ο Nietzsche, για να καταλήξει στη νιχιλιστική του θεωρία. Η αντίληψη του Schlegel για την ειρωνεία είναι «δίκοπο μαχαίρι», επισημαίνει η Furst. Διότι το παιχνίδι μπορεί να αντιστραφεί και «η ειρωνεία, αντί να οδηγήσει τον άνθρωπο σε εκστατική απελευθέρωση, μπορεί να προκαλέσει την πτώση του σε μια εναγώνια βεβαιότητα της αβεβαιότητάς του». Αλλά και για τον αναγνώστη, κατά τη μελετήτρια, υπάρχει ένας ακόμη κίνδυνος: η αναγωγή της ειρωνείας από την επικράτεια της ρητορικής στη μεταφυσική σφαίρα, αυξάνει τους κινδύνους της παρανόησης ή της μη αναγνώρισής της.<sup>2</sup> Ιδίως όσον αφορά τη μοντέρνα ειρωνεία, ο κίνδυνος μεγαλώνει από το γεγονός ότι, ακόμη και όταν κανείς εντοπίσει τα σήματα της ειρωνείας, δεν σημαίνει ότι μπορεί αυτομάτως να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα του κειμένου.<sup>3</sup>

«Η θεωρία της ρομαντικής ειρωνείας δίδαξε», συνοψίζει ο Muecke, «ότι μια ανοικτή, “προοδευτική”, εξελισσόμενη κοινωνία θα μπορούσε να τιθασευτεί μόνο από μια ανοικτή, “προοδευτική” τέχνη. Ο παλιός τρόπος της εμμονής στην αρμονική τέχνη δεν μπορούσε παρά να καταλήξει πια σε συναισθηματική νόθευση και υποκρισία. Από τις εναλλακτικές λύσεις δεν μπορούσε να έχει αξιόλογο μέλλον ούτε ο καθαρός υποκειμενισμός [...] ούτε η υιοθέτηση μιας μηδενιστικής οπτικής, σύμφωνα με την οποία η τέχνη έπρεπε συλλήβδην να καταστραφεί [...]. Οι θεωρητικοί της ρομαντικής ειρωνείας, θέλοντας να κρατήσουν ανοικτή τη στάση της λογοτεχνίας απέναντι και μέσα στον κόσμο, υποστήριξαν τη θέση μιας “δυναμικής” λογοτεχνίας, που, για να προστατευθεί “από τη διαλυτική δύναμη του Σύμπαντος”, θα αποδεχόταν και θα εξέφραζε ειρωνικά τη γενικότερη ειρωνεία της τέχνης και της δυσχερούς ανθρώπινης θέσης μέσα στο σύμπαν».<sup>4</sup>

1. Hamon, ό.π., σ. 61-62. Σχετικά με την αντιπαράθεση «ειρωνικού» και «σοβαρού» λόγου, βλ. το κεφάλαιο «Ironie et sérieux», ό.π., σ. 59-64.

2. Furst, ό.π., σ. 29.

3. Hamon, ό.π., σ. 108.

4. Muecke, ό.π., σ. 215.

## 6. Φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου στη σύγχρονη κριτική

Η ειρωνεία είναι μια έννοια που, καθώς μεταμορφώνεται συνεχώς, κατορθώνει να απεκδύεται τις συνδηλώσεις που αποκτά κατά περιόδους και να προσκτάται καινούργιες. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, προς αυτή την κατεύθυνση, είναι η παρατήρηση της Lang ότι η ειρωνεία χρησιμοποιήθηκε απ’ όλες τις γενιές για να ορίσει τον εκάστοτε σύγχρονο τρόπο ανάγνωσης: «Είδαμε όντως να εφαρμόζεται ο όρος αυτός διαδοχικά στη ρομαντική γραφή, κατόπιν δε στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα γραφή, κι αυτό από μια κριτική που κάθε φορά βεβαίωνε ότι το ειδοποιό γνώρισμα της εκάστοτε νέας φιλολογίας ήταν η ειρωνεία της».<sup>1</sup> Για λόγους που εξήγησα στην εισαγωγή, η μελέτη των ποικίλων μεταμορφώσεων του όρου, ανεξάρτητα από την ανίχνευση της ειρωνείας στα λογοτεχνικά κείμενα, ξεπερνά τους στόχους αυτού του βιβλίου. Επειδή όμως η ειρωνεία αποτέλεσε ένα από τα θέματα που απασχόλησαν ιδιαίτερα τους μελετητές τα τελευταία χρόνια, είναι σκόπιμο να εξεταστούν συνοπτικά κάποιες απόψεις που συνδέονται με μείζονα θέματα της θεωρίας της λογοτεχνίας.

Μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού, όπως ήδη αναφέρθηκε, επανατέθηκαν πολλά από τα θέματα που έθεσε ο ρομαντισμός σε σχέση με την ειρωνεία, παρά το γεγονός ότι η ρασιοναλιστική παράδοση εμπόδισε την επικράτηση της ρομαντικής ειρωνείας έξω από τη Γερμανία. Ωστόσο, κοινό στοιχείο και στις δύο φάσεις της πνευματικής ζωής είναι ότι τόσο ο ρομαντισμός όσο και ο μοντερνισμός ανέδειξαν την ειρωνεία σε μέγιστη αισθητική κατηγορία. Οι διαφορές στην αντίληψη περί ειρωνείας απορρέουν από τη θεμελιώδη διαφορά που υπάρχει στην πρόσληψη της φύσης της τέχνης και του ρόλου του δημιουργού. Αντίθετα προς τον ρομαντισμό που ήθελε την τέχνη σοβαρή δραστηριότητα και την ειρωνεία βασικό συστατικό της μεγαλοφυΐας, ο μοντερνισμός επιφυλάσσει για την τέχνη μια αυτοκαταστροφική θέση, καθώς την επιβάλλει μέσω της αυτοϊπονόμευσής της. Η ειρωνεία του Schlegel θεωρούσε τη θέση του καλλιτέχνη ισάξια ή και ανώτερη από αυτή του φιλοσόφου. Αντίθετα, όπως επισημαίνει ο Ortega y Gasset, μέσα στο μοντερνισμό «το να είσαι καλλιτέχνης σημαίνει να μην παίρνεις στα σοβαρά τον άνθρωπο που είναι τόσο σοβαρός όσο είναι οι μη καλλιτέχνες».<sup>2</sup>

Η τροπολογική έννοια της ειρωνείας (δηλαδή: διατύπωση vs νόημα), που είχε ήδη απορριφθεί από τον ίδιο τον Schlegel, θεωρήθηκε επίσης ακατάλα-

1. Schoentjes, ό.π., σ. 303.

2. Schoentjes, ό.π., σ. 133.

ληγή μέθοδος για την προσέγγιση των κειμένων της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας.<sup>1</sup> Η νέα θεώρηση της ειρωνείας απέκτησε φιλοσοφική κυρίως διάσταση και συνδέθηκε με το θέμα της Πτώσης του Ανθρώπου από τον παράδεισο και με την πολιτική. Σύμφωνα με τον Wilde, έναν από τους σημαντικούς εκφραστές της νέας αντίληψης, και εις πείσμα των περισσότερων θεωρητικών για τους οποίους η ειρωνεία είναι κυρίως μια σειρά στρατηγικών ρητορικών τεχνασμάτων, η ειρωνεία του 20ού αιώνα είναι ένας τρόπος συνείδησης και εμφανίζεται με τρεις εκδοχές:

α) *Μεταβατική ειρωνεία*: χαρακτηρίζει την προμοντερνιστική εποχή. Η θέση του ανθρώπου είναι αμφίθυμη: ο άνθρωπος περιπλανιέται ελπίζοντας να ξανακερδίσει τον παράδεισο, να πετύχει την ολοκλήρωση, εφόσον το ιδανικό είναι η αρμονία, η συνέχεια. β) *Διαζευκτική ειρωνεία*: χαρακτηρίζει την εποχή του μοντερνισμού. Τείνει προς μια κατάσταση παραδόξου: ο άνθρωπος αντιμετωπίζει έναν κόσμο αποσπασματικό και διαλυμένο. Η ειρωνεία βλέπει τη διάλυση και θέλει να την ελέγξει δημιουργώντας αντιθέσεις. Αναπόφευκτα, έργα διαζευκτικής ειρωνείας πραγματώνουν την ειρωνεία που υποκαθιστά τη γνώση του ξανακερδισμένου παραδείσου. γ) *Αβέβαιη ειρωνεία*: χαρακτηρίζει την εποχή του μεταμοντερνισμού. Το αίτημα του παραδείσου εγκαταλείπεται και ο κόσμος γίνεται αποδεκτός με την αταξία του και τη διάλυσή του. Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο των αβεβαιοτήτων μπορεί κανείς να ελπίζει μόνο στις μικρές χαρές της ζωής.<sup>2</sup>

Γενικότερα, η κριτική και η θεωρία, από τον στρουκτουραλισμό και ύστερα, επαναπροσδιορίζει τη φύση της ειρωνείας αποσυνδέοντάς την από τη στρατηγική ή την τεχνική και από την έννοια του ρητορικού τεχνάσματος. Θεωρεί την ειρωνεία συνείδηση που πραγματώνεται μέσω της γλώσσας.<sup>3</sup> Αλλά ο θεωρητικός λόγος, αγκαλιάζοντας τη φιλοσοφία (Sartre, Foucault, Lacan κ.ά.) καταλήγει σε αδιέξοδο, εφόσον, εστιάζοντας το ενδιαφέρον μόνο στο σημαίνον, καταλήγει στη συνειδητοποίηση ότι μια μεταγλώσσα που να ανιχνεύει την ειρωνεία είναι αδύνατη, εφόσον και αυτή έχει χρεία μιας άλλης μεταγλώσσας κ.ο.κ. Επίσης, στην πράξη είναι δύσκολο να διακριθούν οι λεπτές αποχρώσεις που ενυπάρχουν σε θεωρητικό επίπεδο μεταξύ, π.χ., ειρωνείας και χιούμορ ή *μπαρόκ ειρωνείας* (ο όρος ανήκει στον Roland Barthes). Οι περισσότεροι γάλλοι θεωρητικοί επαναπροσδιόρισαν τη σχέση τους με τη φιλοσοφία μέσω της σχέσης ειρωνείας και χιούμορ και υιοθέτη-

1. Lang, ό.π., σ. 46.

2. Wilde, ό.π., σ. 9-10.

3. Dane, ό.π., σ. 169.

σαν μια στάση πολιτική, που στηρίζεται στην άποψη ότι η μόνη δυνατή αντίθεση προς τη γλώσσα της εξουσίας είναι η υπονόμηση. Η στάση τους, δηλαδή, είναι προϊόν μιας πολιτικής της υπονόμησης.

Ωστόσο, κάποια σημεία σύγκλισης της σύγχρονης θεώρησης με την παραδοσιακή αντίληψη περί ειρωνείας είναι αναπόφευκτα: π.χ., στην κριτική εξέταση των νεοτερικών θεωριών της ειρωνείας, η Lang χρησιμοποιεί τον όρο *ειρωνεία* με την τροπολογική του έννοια, ενώ αυτή είναι, όπως είδαμε, μόνον μία από τις λειτουργίες της, σύμφωνα με την παραδοσιακή προσέγγιση της έννοιας.<sup>1</sup> Αλλά και οι νεοτερικές προσεγγίσεις του φαινομένου συχνά εκκινούν από την τροπολογική έννοια της ειρωνείας ή την προϋποθέτουν νομίζω ότι σε τελική ανάλυση η τροπολογική έννοια της ειρωνείας αποτελεί τη βάση της θεωρίας του Jacques Derrida ο οποίος, ψάχνοντας για ένα φιλοσοφικό λόγο δίχως μεταγλωσσικές διαπλοκές, ορίζει την ειρωνεία ως δύναμη που καλλιεργεί αντίθετες δυνατές ερμηνείες – που προκαλεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι υπάρχει μεγάλη αβεβαιότητα ως προς τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες αποφασίζονται οι σημασίες των κειμένων και οι ερμηνείες τους από τους αναγνώστες.<sup>2</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι μια ουσιαστική συμβολή του Derrida στη θεωρία της ειρωνείας, η έννοια «παιχνίδι» (jeu), που σημαίνει το εσωτερικό παιχνίδι, τη συμβίωση του σοβαρού με το παιχνίδι, η οποία ακυρώνει την αντίθεση, ανάγεται, τηρουμένων των αναλογιών, στη θεωρία του ρομαντισμού. «Το κατά Derrida χιούμορ», παρατηρεί η Lang, «συνίσταται στην άρνηση –μερικοί θα έλεγαν αποτυχία– να ακουστεί μία μόνο φωνή. Ο συνειδητός αφηγητής της κλασικής ειρωνείας έχει αντικατασταθεί από το συνειδητό κείμενο».<sup>3</sup> Η ειρωνεία συνδέθηκε με τον όρο *γραφή* («écriture»), του γάλλου θεωρητικού, προκαλώντας ποικίλες αντιδράσεις, αφού η αξιολόγηση των θεωριών εξαρτάται κυρίως από τη θετική ή αρνητική εκτίμηση της λειτουργίας της ειρωνείας, όπως έδειξε η Hutcheon, η οποία τεκμηριώνει την άποψή της φέρνοντας ως παράδειγμα

1. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι ο Muecke σε μεταγενέστερη μελέτη του, με αφορμή την *αβέβαιη ειρωνεία* του Barthes, παρατηρεί ότι η ειρωνεία με την κλασική της έννοια μάλλον δεν έχει θέση στις σύγχρονες θεωρίες, κυρίως των γάλλων. (Muecke, *Irony and the Ironic*, London, Methuen, 1982, σ. 100-101.)

2. J. Derrida, *Of Grammatology*, μτφρ. Gayatri Chakravotry Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974. Ενδεχομένως από εδώ αφορμάται η αντίληψη του Daniel O'Hara ο οποίος θεωρεί ότι «η μέθοδος του Derrida καθιστά προβληματικό το αίτημα της ανάγνωσης». [Βιβλιοκρισία για το *De la Grammatologie* του Jacques Derrida στο *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (φθινόπωρο 1977) 362.]

3. Lang, ό.π., σ. 56-57.

τον Derrida, τη θεωρία του οποίου άλλοι θεώρησαν επιφανειακή, ανειλικρινή, διεστραμμένη, και άλλοι παιγνιώδη, αντανάκλαστική, απελευθερωτική, ανάλογα με τη στάση τους απέναντι στην ειρωνεία.<sup>1</sup>

Με τις απόψεις του Barthes, έτσι όπως εκτίθενται στο έργο του *Critique et Verité* (1966) η προθεσιακότητα της ειρωνείας δέχτηκε ένα ισχυρό πλήγμα. Σύμφωνα με την αντίληψή του, «η ειρωνεία δεν είναι τίποτε άλλο πέρα από την ερώτηση που θέτει η γλώσσα στον εαυτό της: πρόκειται για μια ειρωνεία των συμβόλων, για έναν τρόπο να στοχάζεται κανείς πάνω στη γλώσσα μέσω των καταφανών και απροκάλυπτων γλωσσικών καταχρήσεων. Σε αντίθεση προς τη φτωχή ειρωνεία του Βολταίρου, ναρκισσιστικό προϊόν μιας γλώσσας γεμάτης αυτοπεποίθηση, μπορούμε να φανταστούμε μιαν άλλη ειρωνεία, την *μπαρόκ ειρωνεία*, η οποία αναπτύσσει το λόγο αντί να τον συστέλλει.<sup>2</sup> «Είναι πρόδηλο», επισημαίνει ο Schoentjes, «ότι ο Barthes επιδιώκει εδώ να υπονομεύσει την πίστη στην προθεσιακότητα. Η βολτεριανή ειρωνεία, δηλαδή η αντιφραστική ειρωνεία, είναι ανεπαρκής, τόσο διότι βασίζεται σε μια θέση αυθεντίας, αυτή του συγγραφέα, όσο και διότι περιορίζει το άνυσμα των σημασιών ενός κειμένου αντί να το προεκτείνει. Η ειρωνεία μπαρόκ βρίσκεται στον αντίποδα αυτού του τύπου ειρωνείας: το ίδιο το όνομά της υποδηλώνει την κίνηση, τη μη κανονικότητα και την υπερβολή. Είναι μια ειρωνεία του αραμπέσκ και όχι της συμμετρίας: εκμεταλλεύεται τις αμφισημίες της γλώσσας και αφήνει στον αναγνώστη την ελευθερία της ερμηνείας της».<sup>3</sup> Αυτό δηλαδή που υποστηρίζει ο Barthes, όπως εύστοχα παρατηρεί η Lang, είναι ένας λόγος εναλλακτικός στον λόγο της εξουσίας, που θα αξιοποιεί την πολυσημία της γλώσσας. Βλέπει την ειρωνεία ως πολιτισμικό κώδικα ο οποίος αντιτίθεται σ' έναν λόγο που δεν είναι παρά μια ακολουθία στερεοτύπων ή «μια πολλαπλότητα έτοιμων εκφραστικών τρόπων, χαρακτηριστικών ενός δεδομένου πολιτισμού», μολονότι, για τον σκοπό αυτό, χρησιμοποιεί κι αυτή τα ίδια μέσα. Έτσι η ειρωνεία γίνεται, κατά τον Barthes, προσπάθεια δημιουργίας μιας αυθεντικής φωνής μέσα από έναν ήδη διατυπωμένο λόγο. Αλλά και εδώ υπάρχει αδιέξοδος: «η αναπόφευκτη ειρωνεία της ειρωνείας», επισημαίνει η Lang, «είναι ότι δεν υπάρχει αυθεντικότητα στην κατάδειξη της μη αυθεντικότητας των άλλων. Η ειρωνική χειρονομία είναι, τελικά, η επιδεικτική αλαζονεία ενός άλλου φθαρμένου κώδικα: η παρωδία, που είναι

1. Hutcheon, ό.π., σ. 28.

2. Barthes, *Critique et Verité*, Paris, Seuil, 1966, σ. 74. (Παρατίθεται από την Lang, ό.π., σ. 57.)

3. Schoentjes, ό.π., σ. 285-286.

κατά κάποιο τρόπο ειρωνεία εν τω γίγνεσθαι ή εργάζεσθαι (irony at work), είναι μια κλασική γλώσσα».<sup>1</sup> Έσως το ουσιαστικότερο σημείο της θεωρίας του Barthes για τη μπαρόκ ειρωνεία να είναι η άποψη ότι αυτό που ενδιαφέρει πρωτίστως είναι να ακουστούν οι πολλές φωνές του κειμένου. Αυτή η μπαρόκ ειρωνεία ταυτίζεται με την έννοια του χιούμορ, όπως θα δούμε στο οικείο κεφάλαιο. Στην πράξη, και ο Barthes επισημαίνει αυτό που έχει ήδη εντοπίσει σχεδόν ομόφωνα η παραδοσιακή κριτική: πως είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς την ειρωνεία από το χιούμορ.<sup>2</sup>

Κεντρικό ρόλο στην αλλαγή προσανατολισμού της θεωρίας για την ειρωνεία έπαιξε η αλλαγή που συντελέστηκε στην ίδια τη λογοτεχνία και στην πρόσληψή της, με τη λογοτεχνία του παραλόγου. Η αποκαθήλωση της κριτικής αυθεντίας και της πίστης στο ένα νόημα, η οποία ακολούθησε την επίθεση στη γλώσσα λόγω της υπερφόρτισης και συνάμα της ανεπάρκειας του γλωσσικού σημείου, αναστάτωσε γενικότερα τον χώρο της κριτικής. Ο λόγος για τον «θάνατο του συγγραφέα» από την Ευρώπη ταξίδεψε, στη δεκαετία του '70, στην Αμερική προκαλώντας συναγερμό και καθιστώντας επιτακτική την ανάγκη να σταματήσει «η διάβρωση του νοήματος», κατά τον εύστοχο χαρακτηρισμό της Lang, και να αρχίσει η αποκατάσταση του ρόλου του συγγραφέα. Η ειρωνεία βρέθηκε στο επίκεντρο της διαμάχης. Ο Booth, πιστός στην παραδοσιακή αντίληψη όσον αφορά τη σχέση λογοτεχνίας και κριτικής, θεώρησε τη λογική του Barthes λογική ψυχωσικού, προτείνοντας ειρωνικά την αυτοκτονία των κριτικών. Ανάλογη διαμάχη είχε προκύψει μια δεκαετία νωρίτερα στη Γαλλία από όπου προέρχονται και οι πιο ριζοσπαστικές σχετικές θεωρίες.

Μια ακραία θεώρηση του θέματος προέρχεται από τον Paul De Man ο οποίος αναπτύσσει περαιτέρω την έννοια της παράβασης του F. Schlegel (ξαφνική ανακάλυψη της ασυνέχειας μεταξύ δύο ρητορικών κωδίκων). Στο άρθρο του «The Rhetoric of Temporality» (1969) ο De Man αναλύει την έννοια της ειρωνείας στη λογοτεχνία, ενώ συγχρόνως θέτει έναν αριθμό κρίσιμων ερωτημάτων, όσον αφορά το προβληματικό καθεστώς του κριτικού λόγου, που δεν μας ενδιαφέρουν εδώ.<sup>3</sup> Η άποψη του De Man για την ειρωνεία

1. Lang, ό.π., σ. 58-59. Αναλυτικότερα σχετικά με την κριτική που ασκεί η μελετήτρια στις θέσεις του Derrida και του Barthes, βλ. ό.π., σ. 56-61.

2. Σχετικά με τη διάκριση *ειρωνείας* και *χιούμορ* από τους Barthes, Derrida, De Man κ.ά., βλ. την ευσύνοπτη και διαφωτιστική μελέτη του Dane, ό.π., σ. 169-191.

3. De Man, «The Rhetoric of Temporality», στον τόμο *Blindness & Insight...*, ό.π., σ. 187-228.

αποτελεί μέρος μιας γενικότερης έρευνας που εστιάζει στη διάκριση αλληγορίας και συμβόλου στη ρομαντική λογοτεχνία. Η ειρωνεία μοιάζει με την αλληγορία από την άποψη ότι η σχέση σημείου και νοήματος είναι ασυνεχής και στα δύο, το σημείο αναφέρεται σε κάτι έξω από την κυριολεκτική του σημασία και η λειτουργία του είναι ακριβώς η θεματοποίηση αυτής της διαφοράς. Ο μελετητής ορίζει την ειρωνεία «ως μόνιμη παράβαση μιας αλληγορίας». Δέκα χρόνια αργότερα, στην εργασία του *Allegories of Reading* (1979), ο De Man θα προβεί σε έναν ορισμό της ειρωνείας ελαφρώς διαφοροποιημένο: «Ειρωνεία δεν είναι πια ένας τρόπος, αλλά η λύση της αποδομητικής αλληγορίας όλων των τροπικών γνώσεων, η συστηματική λύση, μ' άλλα λόγια, της κατανόησης».<sup>1</sup> Είναι προφανές ότι η αποδέσμευση του γλωσσικού σημείου από το νόημα θεωρείται μέρος του κώδικα όλων των κειμένων. Άρα όλα τα κείμενα εμπεριέχουν το στοιχείο της υπονόμησης και η διαδικασία ανάγνωσης χαρακτηρίζεται από τη διακοπή. Έτσι, η ειρωνεία γίνεται η υπονόμηση μιας περάτωσης πάντοτε υπεσχημένης αλλά ακατόρθωτης. Η έμφαση στην ασυνέχεια σημείου-νοήματος είναι προφανώς χρησιμική διότι απηχεί ένα βασικό χαρακτηριστικό των περισσότερων μοντερνιστικών κειμένων: επίσης, η αδυναμία περάτωσης συνεισφέρει στην κατανόηση της ποιότητας της μεταμοντέρνας ειρωνείας. Όπως παρατηρεί η Lang, «το κατ' εξοχήν αντικείμενο του De Man φαίνεται να είναι το ανέφικτο της μεταγλώσσας και η θεμελιώδης ερώτηση: πώς είναι δυνατόν ένα κείμενο να μιλά για άλλο κείμενο;».<sup>2</sup> Όμως, μέσα από την υπερβολική γλωσσολογική εμμονή του De Man, αλλά και όλου του αποδομισμού, είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς την αίσθηση ότι τα έργα καταπλακώνονται και ασφυκτιούν μέσα στις πτυχές της γλώσσας.<sup>3</sup>

Εδώ αξίζει να αναφερθεί η συνεισφορά του Jonathan Culler, ο οποίος κατορθώνει να συμβιβάσει πολλές από τις ακρότητες των μελετητών της μοντέρνας ειρωνείας. Επιμένοντας στο θέμα των ερμηνευτικών διαδικασιών, ο Culler συμπεριζέται το γλωσσολογικό ενδιαφέρον των αποδομιστών, αποφεύγοντας όμως τη δική τους κλειστοφοβική προσέγγιση.<sup>4</sup> Για παρά-

1. De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979, σ. 301.

2. Lang, ό.π., σ. 54.

3. Βλ. την κριτική που ασκεί η Lang, στη θεωρία του De Man (ό.π., σ. 50-56), της οποίας ελάχιστες θέσεις συνόψισα στο παρόν κεφάλαιο. Επίσης, ιδιαίτερα διαφωτιστικό είναι το κεφάλαιο «Irony out of context» της μελέτης της Colebrook (ό.π., σ. 95-110), όπου εξετάζει τις θεωρίες των Nietzsche, Derrida και de Man σε σχέση με την ειρωνεία.

4. Αντίστοιχα, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές της ειρωνείας σε κείμενα

δειγμα, «η επιθυμία του αναγνώστη για ολοκλήρωση της αναγνωστικής εμπειρίας γίνεται όχι μια ακατόρθωτη διαδικασία αλλά μια διαδικασία μείωσης του πλούτου του κειμένου: από τη μια μεριά η ειρωνεία πλήττει έμμεσα τη γενικότερη διαδικασία οργάνωσης του κόσμου, και άρα τη διαδικασία γνώσης αυτού του κόσμου· από την άλλη μεριά, μεγάλο μέρος της απόλαυσης προέρχεται από την έκκληση για ερμηνεία που εμπεριέχει». Ο Culler βρίσκει στην ειρωνεία θετικές και αρνητικές ιδιότητες, αν και ουσιαστικά, σύμφωνα με τις απόψεις του, η διαδικασία ανάγνωσης γίνεται προβληματική και ο όρος ειρωνεία ιδιαίτερα σύνθετος και απροσδιόριστος, ένα θέμα «ιλιγγιωδών αβεβαιοτήτων», για τον αναγνώστη, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει.<sup>1</sup>

Ουσιαστικά ο μελετητής υιοθετεί μια συμβιβαστική θεωρία με την οποία προσπαθεί να συμφιλιώσει δύο διαφορετικές στάσεις απέναντι στην ειρωνεία: αυτή που την θεωρεί θετικό εργαλείο και εκείνη που βρίσκει στην ειρωνεία αποδομητικές, αρνητικές ιδιότητες. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι η παρατήρηση της Hutcheon σύμφωνα με την οποία υπεύθυνη γι' αυτήν την παλινδρόμηση του Culler είναι η διαϊδεολογική (transideological) ιδιότητα της ειρωνείας, το γεγονός δηλαδή ότι άλλοτε λειτουργεί καταφατικά και επιβεβαιωτικά και άλλοτε αρνητικά και διαλυτικά.<sup>2</sup> Ο Culler δεν τάσσεται υπέρ της μίας ή της άλλης λειτουργίας, αλλά θεωρεί πως η ειρωνεία αναγνωρίζει στο κείμενο το δικαίωμα και άρα την ελευθερία οποιασδήποτε αμφιβολίας, προϋπόθεση ευεργετική για τη διαδικασία της ερμηνείας.<sup>3</sup>

Η ίδια διαϊδεολογική ιδιότητα διέπει και την πολιτική της ειρωνείας, αφού είναι δυνατόν η ειρωνεία άλλοτε να ενδυναμώνει και άλλοτε να ακυρώνει εξίσου αποτελεσματικά τόσο τις συντηρητικές όσο και τις ριζοσπαστικές θέσεις, όπως εύστοχα παρατηρεί η Hutcheon. Στη μελέτη της εξετάζει την ειρωνεία όσον αφορά την πολιτική της διάσταση, εφόσον, κατά την άποψή της, στην ειρωνεία ενέχονται, με μεγαλύτερη ή μικρότερη αμεσότη-

μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, ο Gary J. Handwerk, επινοεί τον όρο «ηθική ειρωνεία», αντίστοιχο του όρου *χισόμορ*, όπως το εννοεί η Lang, «δίνοντας έμφαση στη θετική, δυναμική της πλευρά» και αποφεύγοντας να υποβιβάζει τη μεταμοντέρνα ειρωνεία σε «ένα είδος απελπισμένου θρήνου για την τραγική απώλεια της ταυτότητας ή της ολότητας». Gary J. Handwerk, *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. London, Yale University Press, 1985, σ. viii. (Παρατίθεται από την Lang, ό.π., σ. 48-49.)

1. Jonathan Culler, *Flaubert: The uses of Uncertainty*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1974, σ. 194.

2. Hutcheon, ό.π., σ. 27-28.

3. Culler, ό.π., σ. 157.

τα, σχέσεις εξουσίας/εξουσιαζόμενου. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι η πολιτική διάσταση της ειρωνείας δεν επισημαίνεται πρώτη φορά από την Hutcheon, καθώς σχετικές παρατηρήσεις έχουν γίνει και παλαιότερα, ιδίως από μελετητές που προσεγγίζουν την έννοια φιλοσοφικά.<sup>1</sup> Τα τελευταία χρόνια, εξάλλου, η ειρωνεία έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης μέσα από την οπτική διαφόρων θεωριών, όπου ενέχονται θέματα εξουσίας (φεμινιστική προσέγγιση, μετααποικιοκρατική προσέγγιση κλπ.). «Από τη στιγμή που η ειρωνεία», παρατηρεί η μελετήτρια, «εμπεριέχει κοινωνική διάδραση, εμπλέκεται εξίσου με άλλες μορφές λόγου, σε θέματα ιεραρχίας και εξουσίας».<sup>2</sup> Η «σκηνή» της ειρωνείας, όπως την αποκαλεί, αποτελεί μια κατεξοχήν κοινωνική και πολιτική σκηνή, σύμφωνα με τη δική της θεώρηση, και η ειρωνεία προσεγγίζεται από την πλευρά της ερμηνευτικής διαδικασίας. Η θεωρία που διατυπώνει η Hutcheon συγγενεύει μεθοδολογικά με τη θεωρία της για την παρωδία, την οποία και ουσιαστικά συνεχίζει, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Η μελετήτρια υποστηρίζει ότι η ειρωνεία «συμβαίνει» σε κάθε μορφή λόγου και σε κάθε έκφανση της ζωής, και γι' αυτό αντλεί τα παραδείγματά της από τη σύγχρονη πραγματικότητα και όχι αποκλειστικά από τη λογοτεχνία. Για το λόγο αυτό δεν θα εφαρμόσουμε τις προτάσεις της σε λογοτεχνικά κείμενα, παρά μόνον θα αναφερθούμε στις απόψεις της όταν αφορούν το θέμα που κάθε φορά μας απασχολεί.

Ασφαλώς, οι φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου είναι προφανείς όχι μόνο στη σύγχρονη εποχή, αλλά από τον 19ο αιώνα. Εξάλλου, από τη στιγμή που αντιλαμβάνομαστε την ειρωνεία ως τρόπο, ως λογοτεχνική στάση (και όχι ως λογοτεχνική τεχνική), ως λογοτεχνικότητα, ως ιστορική φάση της ανθρωπότητας, ή μέσα από οποιοδήποτε σχετικό αφαιρετικό σχήμα, αρχίζουμε να χτίζουμε μια φιλοσοφία της ειρωνείας. Το ερώτημα είναι κατά πόσο η έμφαση στη θεωρία βοηθά την κριτική πράξη, την προσέγγιση, δηλαδή, των ίδιων των λογοτεχνικών κειμένων, ερώτημα που υπερβαίνει τα όρια αυτής της μελέτης, όπως άλλωστε και η διεξοδικότερη εξέταση της ειρωνείας μέσα από την οπτική του αποδομισμού και εξέχης. Ενδεικτική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η διαπίστωση της κατεξοχήν μελετήτριας της σχέσης ειρωνείας και αποδομισμού, της Lang, η οποία σε πρόσφατο κείμενό της καταλήγει: «Όσοι επανέφεραν στην επικαιρότητα την έννοια της ειρωνείας παραλείποντας να αποκαθάρουν τον όρο απ' τα μεταφυσικά υπονοούμενά του –συνήθως,

1. Βλ. την παρατήρηση του Jankélévitch, στο απόσπασμα που χρησιμοποιώ εδώ ως μόντο, σ. 109.

2. Hutcheon, *ό.π.*, σ. 40.

μάλιστα, απλώς υιοθετώντας τα– πίστεψαν ότι με την περιπλοκότητα των κειμένων τους θα υπηρετούσαν την επιθυμία τους να καταργήσουν κάθε σημασία αντί να την παράγουν. Έτσι, τα πάντα διαστρεβλώθηκαν, μετατρέποντας ένα δημιουργικό κίνημα σε ρεύμα μηδενιστικής αντίδρασης».<sup>1</sup>

## B. Μορφές και τεχνικές

Παρά το γεγονός ότι η ειρωνεία, όπως είδαμε αμέσως παραπάνω, έχει διευρυνθεί και έχει συνδεθεί με την πολιτική και τις σύγχρονες θεωρίες, αποτελώντας πόλο έλξης για επιστήμονες διαφόρων ειδικοτήτων, όσον αφορά τη λογοτεχνία, οι παραδοσιακές προσεγγίσεις εξακολουθούν να συνιστούν βασική προϋπόθεση κάθε καινούργιας προσέγγισης και απ' αυτές εκκινούν οι νέοι μελετητές, ακόμη και όταν τις αμφισβητούν. Π.χ., η Hutcheon συχνά ξεκινάει από παρατηρήσεις του Muecke για να διατυπώσει μια διαφορετική θέση, αλλά τις περισσότερες φορές, για να επεκτείνει ή να προσαρμόσει τον συλλογισμό του στη δική της οπτική.

Μια βασική διαφωνία της καναδής μελετήτριας προς τις παραδοσιακές προσεγγίσεις είναι η έμφαση που δίνεται από τις τελευταίες στις τεχνικές ή στρατηγικές της ειρωνείας. Σύμφωνα με τη δική της άποψη, η ειρωνεία «συμβαίνει» όταν τα ποικίλα συμφραζόμενα (περιστασιακά, κειμενικά, διακειμενικά) μετατρέπουν τα ειρωνικά σήματα του κειμένου σε ειρωνικούς δείκτες. Κάθε τυπολογία στρατηγικών είναι, κατά τη γνώμη της, προβληματική, διότι είναι στατική. Σ' αυτήν τη στατικότητα οφείλεται, κατά την εκτίμησή της, και το γεγονός πως κάποιοι μελετητές, θεωρώντας ότι είναι αδύνατον να εντοπιστούν οι δείκτες της ειρωνείας, καταλήγουν στην αμήχανη διαπίστωση πως τελικά ο αναγνώστης «αισθάνεται» («sense») την ειρωνεία. Αντί των στρατηγικών, η Hutcheon προτείνει εννέα («λειτουργίες») της ειρωνείας, που είναι απόρροια των συνδυασμών των ποικίλων συμφραζόμενων και επικαθορίζονται από την ερμηνευτική διαδικασία: την επιβεβαιωτική, την παραπλανητική, την κωμική, την αποστασιοποιητική, την αυτοπροστατευτική, την αυτοαναιρετική, την αντιθετική, την προσβλητική και την ομαδοποιητική («reinforcing, complicating, ludic, distancing, self-protective, provisional, oppositional, assailing, aggregative»). Οι λειτουργίες

1. Schoentjes, *ό.π.*, σ. 307-308.

αυτές έχουν και θετικές και αρνητικές όψεις και παρουσιάζονται σε μια κλίμακα με ανοδική φορά από την πιο απλή, επιβεβαιωτική ως την πιο σύνθετη πολεμική/εχθρική λειτουργία.<sup>1</sup> Παράλληλα, η Hutcheon εισάγει τον όρο «μετα-ειρωνική λειτουργία», σύμφωνα με την οποία οι ειρωνικοί δείκτες δεν συνιστούν από μόνοι τους ειρωνεία, αλλά ενεργοποιούν τον αναγνώστη πλαισιώνοντας τη δύναμη ειρωνική έκφραση με μια σειρά προσδοκιών.<sup>2</sup> Το θεωρητικό σχήμα που προτείνει η Hutcheon, ευρηματικό και ευέλικτο, βρίσκει εφαρμογή σε ποικίλες εκφάνσεις της τέχνης και της καθημερινής επικοινωνίας.

Όμως, παρά τη «στατικότητα» που ορθά διακρίνει η μελετήτρια στις προσπάθειες κατηγοριοποίησης των τεχνικών της ειρωνείας, η τυπολογία που δημιουργήσε ο Muecke, ήδη πριν από τριάντα τέσσερα χρόνια, εξακολουθεί να προσφέρει μια στέρεα βάση εκκίνησης για την προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων. Παρακάτω [εδώ, σ. 156-190] θα εφαρμόσω στη νεοελληνική λογοτεχνία την τυπολογία τεχνικών που προτείνει, για τις δύο βασικές κατηγορίες ειρωνείας με τις οποίες συμφωνούν όλοι οι παραδοσιακοί μελετητές του φαινομένου, χρησιμοποιώντας σχεδόν την ίδια ορολογία: τη *λεκτική ειρωνεία* και την *ειρωνεία των καταστάσεων*.

Πριν περάσουμε στη διερεύνηση των τεχνικών της ειρωνείας, ας σταθούμε για λίγο σε μια παρατήρηση του Muecke, όσον αφορά τις διαβαθμίσεις της ειρωνείας. Σύμφωνα με τον μελετητή υπάρχουν τρεις κατηγορίες ειρωνείας ανάλογα με την ερμηνευτική δυνατότητα που παρέχεται στον αναγνώστη: η *ανοιχτή*, η *κλειστή* και η *προσωπική ειρωνεία*.<sup>3</sup>

*α. Ανοιχτή ειρωνεία:* Αποκωδικοποιείται εύκολα, γιατί συχνά ο τόνος της φωνής ή υφολογικά στοιχεία καθοδηγούν τον αναγνώστη να είναι καχύποπτος απέναντι στο φαινομενικό νόημα. Ο τόνος μπορεί να είναι: α) «σύμφωνος με τον τόνο του πραγματικού νοήματος, οπότε προκύπτει *σαρκασμός* ή *πικρή ειρωνεία*»· β) «υπερβολή του τόνου που θεωρείται γενικά κατάλληλος για το φαινομενικό νόημα, οπότε προκύπτει *βαριά ειρωνεία*, σε ό,τι αφορά το θύμα».<sup>4</sup>

1. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις λειτουργίες της ειρωνείας, βλ. Hutcheon, ό.π., σ. 44-56.

2. Hutcheon, ό.π., σ. 154.

3. Muecke, ό.π., σ. 52-60.

4. Ο Γρ. Βλαστός (*Σωκράτης. Ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος*. Μτφρ.: Παύλος Καλλιγιάς. Προλεγόμενα-Επιμέλεια μετάφρασης: Αλέξανδρος Νεχαμάς, Αθήνα, Εστία,

β. *Κλειστή ειρωνεία:* Σύμφωνα με τον μελετητή, διαφοροποιείται από την ανοιχτή ειρωνεία, διότι δεν ενέχει ούτε ιδιαίτερο τόνο ούτε υφολογική ένδειξη. Σκοπός του είρωνα είναι να υποχρεώσει τον αναγνώστη να διερευνήσει. Ό,τι λέγεται στο πρώτο επίπεδο, μπορεί να αντικρούεται ή να προσδιορίζεται: α) «από προηγούμενη γνώση για την αντικειμενική αλήθεια, για την πραγματική άποψη του συγγραφέα, για τον πραγματικό χαρακτήρα του συγγραφέα, αν παρουσιάζεται διαφορετικός»· β) «από ό,τι ο συγγραφέας λέει ή υπονοεί πέρα από την υποκριτική του στάση».

Αυτή η εσωτερική αντίφαση μπορεί να είναι αντίφαση γνωμών ή γεγονότων, λογική αντίφαση, παράφωνος τόνος στην ομιλία, γλωσσική αντίφαση ή ανακολουθία, οποιαδήποτε αντίφαση ανάμεσα σε ό,τι φαινομενικά λέγεται και σε ό,τι αποκαλύπτεται από τον πραγματικό χαρακτήρα ή τις πραγματικές απόψεις του συγγραφέα. Η μέθοδος της εσωτερικής αντίφασης, σύμφωνα με τον Muecke, χρησιμοποιείται όταν ο συγγραφέας δεν εμπιστεύεται την αντικειμενική γνώση του κοινού του. Διαφορετικά απαιτείται εξωτερική αντίφαση.

γ. *Προσωπική ειρωνεία:* Διακρίνεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει πρόθεση να γίνει αντιληπτή ούτε από το θύμα ούτε από κανέναν άλλον. Ο συγγραφέας που την χρησιμοποιεί είτε κατέχει κάποιο μυστικό που μόνο σ' αυτόν είναι γνωστό, είτε είναι βέβαιος ότι το θύμα του δεν θα καταλάβει την εσωτερική αντίφαση.

Το θέμα των διαβαθμίσεων της ειρωνείας είναι ευνόητο ότι σχετίζεται άμεσα με την ερμηνεία της. Όσο πιο λίγες ενδείξεις παρέχει ο είρωνας

1993, σ. 57-58) παρατηρεί ότι ο Muecke και ο Booth παραλείπουν μία διάσταση της ειρωνείας που ο ίδιος υποστηρίζει ότι σχετίζεται με το αίνιγμα. Συγκεκριμένα γράφει: «Στα δείγματα που αναφέρει ο Muecke (1969), ορισμένα από τα οποία είναι αριστουργήματα, δεν συμπεριλαμβάνεται κανένα που να ανήκει ξεκάθαρα σ' αυτή την ποικιλία. Η διάσταση αυτή της ειρωνείας δεν επισημαίνεται, και φυσικά δεν διερευνάται, ούτε σ' αυτό ούτε στο άλλο έξοχο βιβλίο, εκείνο του Booth, 1974». Και διερευνώντας αυτή τη μορφή ειρωνείας επισημαίνει: «Μια τρίτη δυνατή χρήση της ειρωνείας έχει προσεχτεί τόσο λίγο, ώστε να μην υπάρχει ειδική ονομασία γι' αυτήν. Ας την καταδείξω μ' ένα παράδειγμα. Ο Παύλος, συνήθως ένας καλός μαθητής, σήμερα δεν τα πάει καλά στο μάθημα. Κομπιάζει κατά την εξέταση, εξοργίζοντας έτσι τον καθηγητή του, ο οποίος στο τέλος αναφωνεί: "Τι να σου πω, Παύλο, σήμερα είσαι σπουδαίος!"». Όμως αυτό το είδος ειρωνείας είναι η «βαριά ειρωνεία», μια μορφή ανοιχτής ειρωνείας, που αναφέρει ο Muecke. Μάλλον κακώς συνδέεται με το αίνιγμα, αφού η αδυναμία αντίχενυσής της από το θύμα της ειρωνείας δεν έγκειται στο ότι μοιάζει με αίνιγμα, αλλά στην απατηλή φύση της ειρωνείας.

σχετικά με το πραγματικό νόημα των λόγων του τόσο η ειρωνεία κινδυνεύει να μην αναγνωρισθεί, αλλά και τόσο πιο έντονο είναι το αποτέλεσμα όταν αναγνωσθεί. Σχετικά με το θέμα η Hutcheon παρατηρεί ότι «η αποτελεσματικότητα της ειρωνείας είναι αντιστρόφως ανάλογη του αριθμού των ενδείξεων και της ευκολίας» που παρουσιάζονται κατά την ερμηνεία.<sup>1</sup> Εδώ αξίζει ενδεχομένως να αναφερθεί και η παρατήρησή της σχετικά με την «πλάγια οδό» (indirection) της ειρωνείας –όπως ονομάζει η ίδια την κατά τον Muecke «διαβάθμιση» της ειρωνείας. Κατά τη μελετήτρια, το κατά πόσο πλάγια είναι η οδός που επιλέγει ο είρωνας εξαρτάται από τη συγκινησιακή συμμετοχή του, που μπορεί να ποικίλλει από την αδιάφορη απόσταση ως την εχθρότητα. Εξυπακούεται ότι, σύμφωνα με την ερμηνευτική της προσέγγιση, το αποτέλεσμα της ερμηνείας επηρεάζεται άμεσα και από τη συγκινησιακή συμμετοχή αυτού που ερμηνεύει.<sup>2</sup>

Είναι καιρός, όμως, να περάσουμε στην τυπολογία των τεχνικών, που προτείνει ο Muecke, ελέγχοντας την αποτελεσματικότητά της μέσω της εφαρμογής της στη νεοελληνική λογοτεχνία.

## 1. ΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΡΩΝΕΙΑ

Όπως η σάτιρα έτσι και η ειρωνεία πραγματώνεται μέσω μιας κλίμακας τεχνικών που καθορίζονται από τη σχέση είρωνας και ειρωνείας. Οι παρακάτω μέθοδοι ειρωνείας και οι τεχνικές, που προτείνει ο Muecke, δεν εξαντλούν την ποικιλομορφία του φαινομένου αλλά το καλύπτουν σε μεγάλο ποσοστό:

### A. Απρόσωπη ειρωνεία (Impersonal irony)<sup>3</sup>

Η φωνή του είρωνας ακούγεται, αλλά ο ίδιος είναι άγνωστος ως πρόσωπο. Η ειρωνεία έγκειται στο τι λέγεται και όχι στον χαρακτήρα του ανθρώπου που το λέει. Πολλές φορές ο συγγραφέας σχολιάζει θετικά το τι λέγεται. Άλλοτε πάλι, ο είρωνας νιώθει την ανάγκη να παρουσιαστεί ως ιδιαίτερο πρόσωπο στο κοινό και καταλήγει στη δημιουργία ενός προσωπίου που υιοθετεί τη φωνή του είρωνας. Όπως παρατηρεί ο μελετητής, η σχέση αυτού του προσωπίου και του συγγραφέα καθορίζεται από δύο τουλάχιστον μεταβλητές: α) τον βαθμό διαφάνειας της μάσκας· β) τον βαθμό ομοιότητας του συγγρα-

1. Hutcheon, ό.π., σ. 152.

2. Hutcheon, ό.π., σ. 40.

3. Muecke, ό.π., σ. 64.

φέα με το πρόσωπο πίσω από τη μάσκα. Οι ποικίλοι συνδυασμοί αυτών των δύο μεταβλητών φανερώνουν τον πλούτο των δυνατοτήτων ειρωνείας που διαθέτει το συγγραφικό προσωπίο.<sup>1</sup> Επιπλέον, το προσωπίο ασκεί έναν αριθμό λειτουργιών που δεν είναι ειρωνικές: μπορεί να λειτουργεί ως «προσαρμογή του τόνου του συγγραφέα προς το θέμα ή το κοινό», ή να είναι «ένας τρόπος να δείξει ο συγγραφέας τον καλό του εαυτό», «ένας τρόπος να αποφύγει τον προσωπικό τόνο», ένας τρόπος να δημιουργήσει έναν άλλο («δραματικό» ρόλο ή ακόμη ένας τρόπος να ικρύψει ή να υποκριθεί ότι κρύβει την προσωπική άποψη κάποιου). Μόνο η τελευταία λειτουργία έχει σχέση με την ειρωνεία. Οι ειρωνικές αντιθέσεις μπορούν να παρουσιαστούν με δύο μορφές: α) ανάμεσα σε ό,τι ο είρωνας λέει και σε ό,τι εννοεί, μορφή που μόλις είδαμε· β) ανάμεσα στην πραγματική γνώμη του είρωνας και στη γνώμη αυτή που εκφράζεται από το προσωπίο του, μορφή που θα εξετάσουμε παρακάτω.<sup>2</sup>

Οι τεχνικές αυτής της ειρωνείας είναι πολλές και δύσκολα ταξινομούνται, διότι συχνά δεν ξεχωρίζει η μία από την άλλη. Π.χ.: η παρωδία μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή υφολογικά σηματοδοτημένης ειρωνείας ή μια μορφή υπερτονισμού/μεγαλοποίησης (overstatement). Όπως θα διαπιστώσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, αυτή η αντίληψη του Muecke υποτιμά την παρωδία η οποία, τις τελευταίες δεκαετίες, έχει διευρυνθεί ως έννοια και έχει αυτονομηθεί ως τέχνη. Ασφαλώς, η χρησιμότητα των τεχνικών που προτείνει ο μελετητής δεν αίρει τη δυσκολία της ταξινόμησης των τεχνασμάτων της ειρωνείας, καθώς η ειρωνεία έχει την ιδιότητα, αφενός, να προσαρμόζεται στο ύφος του κάθε συγγραφέα και, αφετέρου, να εξαρτάται κατά πολύ από τις ερμηνευτικές επιδόσεις του κάθε αναγνώστη. Μπορεί κανείς να φέρει πολλά παραδείγματα που δείχνουν τη δυσκολία συμφωνίας των μελετητών ακόμη και σε ζητήματα εκ προοιμίου συμβατικά και σχηματοποιημένα, όπως το θέμα των τεχνικών. Π.χ., όπως αναφέρθηκε, ο Muecke ταξινομεί την παρωδία στην υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία, ενώ δέχεται ότι συγγενεύει και με τον υπερτονισμό.<sup>3</sup> Ο Booth δέχεται την παρωδία ως μορφή ειρωνείας,

1. Muecke, ό.π., σ. 61-62.

2. Το προσωπίο του συγγραφέα, όπως το εννοεί ο Muecke, έχει στενή σχέση με μια υποδιαίρεση της τεχνικής κατηγορία μέσω του επαίνου (βλ. επόμενη σελίδα), που διακρίνει ο Knox, αλλά δεν πρέπει να ταυτίζεται μ' αυτήν. Πολλές φορές ο συγγραφέας επινοεί έναν χαρακτήρα ο οποίος εκφράζει τις απόψεις που θέλει να σατιρίσει ο συγγραφέας. Το προσωπίο του συγγραφέα, όπως είδαμε, λειτουργεί με διάφορους τρόπους και μια έκφανσή του είναι ο πλασματικός χαρακτήρας.

3. Βλ. εδώ, σ. 176, σημ. 1.

λόγω του ορισμού της, αν και αναγνωρίζει ότι (κανονικά) δεν θεωρείται ειρωνεία.<sup>1</sup> ο Knox εντάσσει στο μπουρλέσκο τόσο το ψευδοηρωικό όσο και την καρικατούρα, θεωρώντας ότι με το πρώτο η λειτουργία είναι ίδια και οι όροι συμπληρωματικοί, ενώ το δεύτερο, όπως και η μίμηση, είναι χαρακτηριστικό του μπουρλέσκου. Στον 18ο αιώνα το μπουρλέσκο ήταν μορφή σατιρικής επίθεσης. Εξάλλου, ως τεχνική εμπεριέχεται σε πολλές μορφές ειρωνείας.<sup>2</sup>

Η ταξινόμηση που ακολουθεί γίνεται, όπως εξηγεί ο Muecke, με βάση την κυρίαρχη όψη κάθε ειρωνείας, αν και θα μπορούσε να υπάρξει και άλλος κατάλογος, που θα διέκρινε: α) ειρωνεία που απευθύνεται στο θύμα· π.χ. υποκριτικός έπαινος ή συμβουλή· β) ειρωνεία που απευθύνεται εις εαυτόν· π.χ. υποκριτική αμφιβολία ή άγνοια· γ) μη ταξινομήσιμες αντιφάσεις ή υποτιμήσεις· π.χ. παρωδία ή εσφαλμένος συλλογισμός· δ) διαφορούμενες έννοιες ή κρυμμένες αναλογίες.<sup>3</sup>

Ο παρακάτω κατάλογος περιλαμβάνει τις πιο κοινόχρηστες τεχνικές, και φυσικά, όπως ο ίδιος ο μελετητής επισημαίνει, μπορεί να διευρυνθεί:

### 1. Κατηγορία μέσω επαίνου (Praising in order to blame)<sup>4</sup>

Η τεχνική αυτή μπορεί να πάρει διάφορες μορφές: έπαινος για ικανότητες που απουσιάζουν ή για κακές ιδιότητες ή για απουσία ικανοτήτων ή ακόμη απρόσφορος ή άσχετος έπαινος.

Στο παρακάτω παράδειγμα ο είρωνας χρησιμοποιεί την τεχνική του επαίνου για κακές ιδιότητες, για λόγους αυτοειρωνείας και ειρωνείας απέναντι στους άλλους:

Καθ' όσον άνεπτυσσόμην, επί τοσούτω έθαύμαζον τήν ώραιότητα και ζωηρότητά μου, ήρχισαν δέ πλέον να προβλέπουν, ότι θα γίνω πνευματώδης και μέγας άνθρωπος. [...] Μιμούμενος τινάς παλίμπαιδας έμαθα να πτύω, να σφακελώνω, να έβγάζω τήν γλώσσαν μου, και να κάμνω έτι άσεμνοτέρας χειρονομίας, εις τάς όποιάς έχειροκροτούσαν οι καλοί συγγενείς μου. "Αμα ήρχισα να όμιλώ, τινές τών χρηστοηθεστέρων μ' έδίδαξαν διαφόρους αίσχρολογίας, με τάς όποιάς έφιλοδωροῦσα εν άφθονία όσους και όσας έσύχναζον τήν οικίαν μου.

Ο πολυπαθής, σ. 9-10.

1. Booth, ό.π., σ. 72.
2. N. Knox, ό.π., σ. 126.
3. Muecke, ό.π., σ. 67.
4. Muecke, ό.π., σ. 67.

Την ίδια τεχνική σε συνδυασμό με άλλες τεχνικές χρησιμοποιεί ο Ροΐδης στο παρακάτω απόσπασμα:

Πρό πολλού οι εὔσεβεῖς αὐτοκράτορες τοῦ Βυζαντίου εἶχον κατεδαφίσει τὰ ἔργα ἐκεῖνα τοῦ Μύρωνος, Ἀλκαμένους καὶ Πολυκλείτου, τὰ ὁποῖα ἐθαύμασεν ὁ Ἄγ. Λουκάς καὶ ἐσεβάσθη αὐτὸς ὁ Ἀλαρίχος. Τὸ ἔργον τῆς καταστροφῆς ἀρξάμενον ἐπὶ Κωνσταντίνου ἐπεραιώθη ἐπὶ Θεοδοσίου τοῦ μικροῦ. Καὶ οὐ μόνον κατὰ τῶν λίθων ἐπέδειξαν τὸν χριστιανικὸν ζήλόν των οἱ ἀκάματοι ἐκείνοι εἰδωλοθραῦσαι, ἀλλὰ καὶ κατὰ τῶν δυστυχῶν ἐκείνων, ὅσους ὑπωπεύοντο ἐμμένοντας εἰς τῶν πατέρων των τὴν θρησκείαν.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 200.

Στο ακόλουθο απόσπασμα του Ροΐδη η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται με τη μορφή του απρόσφορου ή άσχετου επαίνου, αφού ο δάσκαλος της ξιφασχίας επαινείται όχι για τις ικανότητές του στο επάγγελμά του, αλλά για τελείως ανυπόστατες ικανότητες:

Οὐδένα τῶ ὄντι ἤξιώτην να γνωρίσω ἄνθρωπον οὔτε ἐγκυκλοπαιδικώτερον αὐτοῦ οὔτε προθυμώτερον να καθιστᾷ τὰς γνώσεις του χρησίμους εἰς πάντα. Τῶν μαθητῶν του διώρθονε τὰς παρεκτροπὰς, ὄχι μόνον τῶν ποδῶν καὶ τῶν βραχιόνων, ἀλλὰ καὶ τὰς πολὺ βαρυτέρας τῆς γλώσσης, ὅταν ὠμίλου γαλλικά. Πλὴν δὲ τοῦ γλωσσικοῦ μαθήματος παρεῖχεν εἰς αὐτοὺς καὶ διδάγματα στωικῆς φιλοσοφίας, διηγούμενος εἰς τοὺς παραπονουμένους διὰ τὸν καύσωνα ἢ τὸν βαρὺν χειμῶνα τῶν Ἀθηνῶν πῶς εἰς τὰς ἀραβικὰς πεδιάδας ἐμοιράζετο εἰς τοὺς στρατιώτας τὸ βούτυρον καὶ τὸ (κλαρδί) με τὴν κουτάλαν, ἢ πῶς εἰς τὰς κλεισωρείας τοῦ Ἀτλαντος συνεπύκνωνεν ὁ βορρᾶς τὴν πνοὴν τῶν Ζουάβων ἐπὶ τῆς γενειάδος των εἰς στιλπνοὺς σταλακτίτας. Ἄλλὰ καὶ οὐδεὶς ἐγνώριζε κάλλιον αὐτοῦ να διδάσκη τὰς στρατιωτικὰς ἀσκήσεις εἰς τοὺς σκύλους, τὴν ρητορικὴν εἰς τοὺς ψιττακοὺς, τὴν μουσικὴν εἰς τὰ κανάρια ἢ να μεταβάλη εἰς κάπωνα τοὺς πετεινοὺς.

«Ἡ πρώτη του μονομαχία», σ. 85-86.

Παραλλαγή της ίδιας τεχνικής χρησιμοποιεί ο Πιτσιπίος στο παρακάτω απόσπασμα:

Διάφοροι δὲ ἄλλαι πλουσίως περιχεχρυσωμένοι εἰκόνες, παριστώσαι τὰ καταπληκτικώτερα συμβάντα τῆς ἱστορίας τῆς Χαλιμᾶς καὶ τοὺς λαμπροτέρους ἄθλους τοῦ Δονκισότου, ἐκάλυπτον τοὺς διὰ τῶν τριῶν χρωμάτων τῆς γαλλικῆς σημαίας χρωματισμένους τοίχους τῆς αἰθούσης· διότι ὁ νέος, τὸ



λέγομεν ἐν παρόδῳ, ἡγάπα πολὺ τοὺς Γάλλους, κυρίως διὰ τὸ πολυχρόματον αὐτῶν.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 47.

## 2. Ἐπαινος μέσω κατηγορίας (*Blaming in order to praise*)<sup>1</sup>

Εἶναι ακριβῶς τὸ ἀντίστροφο τῆς παραπάνω τεχνικῆς και μπορεῖ κι αὐτὴ νὰ πάρει ἀντιστοίχως διάφορες μορφές: κατηγορία για κακὲς ιδιότητες που ἀπουσιάζουν ἢ για ικανότητες ἢ για τὴν ἀπουσία κακῶν ιδιοτήτων ἢ ἀκόμη ἀπρόσφορη ἢ ἀσχετη κατηγορία.

Τὸ παράδειγμα ἀπὸ τὸ *Θεῖο τραγί* του Σκαρίμπα, που ἀκολουθεῖ, εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ αὐτῆς τῆς τεχνικῆς:

Ἔλεγε τὴν ἀλήθεια ξετσιπίωτα· μηδὰ ξέρω τί ἤθελε; πίσω μου διάολε ἔλεγα καθὼς διαλογίζομαν κάτι. Ὑπάρχουν κάτι ἄνθρωποι αἴσχος! Ὅταν σὺ πεινᾷς νὰ τοὺς νοιάζει· νὰ τοὺς περσεύει φαῖ καὶ νὰ μὴν τὸ πετᾷν στὰ σκουπίδια τους παρὰ νὰ στὸ δίνουν ἐσένα. Ποὺ κούφια κι ἄπιαστα, ἀκόμα νὰ σοῦ δώσουνε χρήματα καὶ μήτε κάλπικα νάναι.

Τὸ θεῖο τραγί, σ. 31-32.

Θυμίζω ἀκόμη τὴν πασίγνωστη *Φυλλάδα τοῦ Γαϊδάρου* (15ος αἰώνας), ὅπου ἡ κατηγορία που ἀπευθύνεται στον γαῖδαρο («Νὰ φᾶς τὸ μαρουλόφυλλο ἐκεῖνο δίχως ξύδι!») εἶναι τελείως ἀσχετη πρὸς τα συμφραζόμενα. Θύμα τῆς εἰρωνείας ἐδῶ δεν εἶναι βέβαια ὁ γαῖδαρος, ἀλλὰ ἡ ἀλεπού ἡ οποία ἐπιτίθεται μέσω τῆς ἀπρόσφορης κατηγορίας ἐναντίον του γαϊδάρου, του ὁποίου ἔτσι ἡ ἀθωότητα λάμπει ἀκόμη περισσότερο.

## 3. Ὑποκριτικὴ συμφωνία με τὸ θύμα (*Pretended agreement with the victim*)<sup>2</sup>

Ὅ,τι στη Γαλλία ονομάζεται «l'ironie par impassibilité» (εἰρωνεία μέσω ἀταραξίας, ἀπάθειας) ἀνήκει σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία, ἀν και δεν πρόκειται τόσο για συμφωνία με τὸ θύμα ὅσο για ἀπουσία διαφωνίας. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ μοιάζει με ὅ,τι ὁ Jankélévitch ονομάζει «εἰρωνικὸ κομπορμισμὸ».

Στο παρακάτω ἀπόσπασμα ὁ Ροῦδης σε συνδυασμὸ με ἄλλες ἀνατρεπτικὲς τεχνικὲς υποκρίνεται (ὡς ἀφηγητῆς) ὅτι συμφωνεῖ με τις θέσεις τῆς

1. Muecke, ὁ.π., σ. 68.

2. Muecke, ὁ.π., σ. 68.

ἐκκλησίας ὅσον ἀφορὰ τα θαύματα, προκειμένου νὰ υποβάλει στον ἀναγνώστη του ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο:

Τοιαῦτα καὶ ἄλλα «θαυμάσια» διηγοῦντο οἱ καλοὶ ἀσκηταί, πίνοντες οἶνον τῆς Χίου εἰς ὑγείαν τῆς ὀρθοδόξου καὶ φιλάττης δεσποίνης των Θεοδώρας. Καὶ μὴ νομίσῃς, ἀναγνώστα, ὅτι ἐξημμένων καλογήρων ὄπτασαι ἢ συναξαριστῶν ληρήματά εἰσι ταῦτα· ἀπ' ἐναντίας, εἶναι θαύματα ἀύθεντικά καὶ ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας ἀνεγνωρισμένα, τὰ ὅποια πᾶς ὀρθόδοξος χρεωστεῖ κατὰ τὸν κανόνα τῆς πανσέπτου οἰκουμενικῆς ἐν Νικαίᾳ συνόδου νὰ ἀδέχηται πίστει ὀλοψύχως, ἂν δὲ πειραθῆ ὡς ἀδύνατα νὰ διαβάλῃ ἢ κατὰ τὸ δοκοῦν νὰ παρεξηγήσῃ, Ἄναθεμα ἔστω!».

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 196-197.

Στο παραπάνω ἀπόσπασμα ἡ ἀνάγνωση τῆς εἰρωνείας υποστηρίζεται ἀπὸ τὴ μακροδομὴ του κειμένου και χρειάζεται ἰσως ὁ ἀναγνώστης νὰ γνωρίζει τον συγγραφέα και τὸ ἔργο του. Σε ἄλλες περιπτώσεις δεν χρειάζεται ἡ γενικότερη γνωριμία με τον συγγραφέα για νὰ ἀναγνωρίσει ὁ ἀναγνώστης τὴν εἰρωνεία. Π.χ. στο παρακάτω ἀπόσπασμα ἡ κλιμάκωση των ἀμφισημιῶν καταλήγει σε πολὺ ἐντονη εἰρωνεία με θύμα τον ψευτογιατρὸ. Ἡ τελικὴ ἀνατροπὴ συντελεῖται ὅταν ὁ εἰρωνας ἀποδέχεται τὸ αὐτοσχόλιο του «ιατροῦ» ἐκτρέποντάς το ὅμως στην ἀρνητικὴ του ἐκδοχὴ με τὴν προσθήκη τῆς λέξης «δυστυχῶς»:

Πολὺ συχνὰ [ὁ χονδρὸς τῆς συνοικίας κουρεύς, ὁ μόνος ἐπίσημος ἰατρός] διίσχυρίζετο παρηγορῶν αὐτήν, ὅτι ἡ πορεία τῆς ἀσθενείας εἶναι καλή, καὶ ἀκριβῶς τοιαύτη, τὴν ὁποῖαν ἐδικαιοῦτο νὰ τὴν περιμένη ἢ ἐπιστήμη ἀπὸ τὰς συνταγὰς του.

Τὸ τελευταῖον τοῦτο ἦτο δυστυχῶς λίαν ἀληθές. Ἡ κατάστασις τῆς Ἀννίως ἔβαινε ἀργὰ μὲν καὶ ἀπαρητήτως, ἀλλ' ὄλονεν ἐπὶ τὰ χεῖρα.

«Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου», σ. 5.

## 4. Ὑποκριτικὴ συμβουλή ἢ ἐνθάρρυνση του θύματος (*Pretended advice or encouragement to the victim*)<sup>1</sup>

Πρόκειται για μιὰ τεχνικὴ που χρησιμοποιεῖται συχνὰ ὄχι μόνον στη λογοτεχνία ἀλλὰ και στον καθημερινὸ διάλογο.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 69.

Ένα καλό παράδειγμα της παραπάνω τεχνικής συνιστά το παρακάτω απόσπασμα από διήγημα του Ροΐδη:

Τους άπαύστως παραπονομένους διὰ τὰ καύματα τοῦ Ἰουλίου, τὸν κοινορτόν, τὸν Δήμαρχον, τὴν λειψυδρίαν καὶ ρυπαρότητα τῶν δρόμων Ἀθηναίους συμβουλευόμεν ν' ἀποδημήσωσιν ἐπὶ ἓνα μῆνα, οὐχὶ Ἰούλιον ἀλλὰ καὶ Ἀπρίλιον, εἰς Κάϊρον τῆς Αἰγύπτου.

«Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», σ. 9.

##### 5. Ρητορική ερώτηση (*The rhetorical question*)<sup>1</sup>

Η ρητορική ερώτηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ειρωνικά, εφόσον η διατύπωση του νοήματος με μορφή ερώτησης υπονοεί ότι η εν λόγω ερώτηση επιδέχεται και άλλη απάντηση εκτός της αναμενόμενης. Είναι ένα τέχνασμα που χρησιμοποιείται συχνά στη λογοτεχνία. Θυμίζω πρόχειρα την περίπτωση του αφηγητή στο ποίημα του Καβάφη «Αἰμιλιανὸς Μονάη, Ἀλεξανδρεὺς, 628-655 μ.Χ.», που αναρωτιέται «Ἄραγε νάκαμε ποτὲ τὴν πανοπλία αὐτῆ;», ερώτηση ρητορική, διότι από τις δύο προηγούμενες στροφές αλλά και από τον αμέσως προηγούμενο στίχο της ίδιας στροφής συνάγεται ότι η κατασκευή της πανοπλίας είναι αδύνατη. Η ερώτηση αυτή αποικτά ειρωνική φόρτιση από το ανατρεπτικό σχόλιο των δύο στίχων που ακολουθούν: «Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν τὴν φόρεσε πολὺ./ Εἶκοσι ἑπτὰ χρονῶ, στὴν Σικελία πέθανε».<sup>2</sup>

Αλλά και στο παρακάτω απόσπασμα διηγήματος του Ροΐδη γίνεται χρήση ρητορικής ερώτησης με ειρωνική πρόθεση:

Τί δὲ ἔπταιεν ἐκείνη, ἂν ἔπλασεν αὐτὴν ὁ Θεὸς οἶαν οἱ ἐρμογλύφοι τὴν Ἥραν;

«Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», σ. 13.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 69.

2. Βλ. Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα Α' (1896-1918)*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Ἰκαρος, 1963, σ. 80. Με την καθαφική ειρωνεία έχουν ασχοληθεί στα νεότερα χρόνια ο Γιώργος Βελουδής, ο Νάσος Βαγενάς, ο Edmund Keeley, ο Roderick Beaton, για να περιοριστώ στις πιο συστηματικές προσεγγίσεις. Ειδικότερα, για τη ρητορική της καθαφικής ειρωνείας βλ. Κατερίνα Κωστή, «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη». *Η ποίηση του κράματος, Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*. Επιμέλεια: Μιχάλης Πιερός, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 227-244, όπου και πλήρης βιβλιογραφία για το θέμα της καθαφικής ειρωνείας.

##### 6. Υποκριτική αμφιβολία (*Pretended doubt*)<sup>1</sup>

Είναι παρόμοια με την προηγούμενη τεχνική και έγκειται στο να εκφράζει κανείς αμφιβολία όταν τίποτε δεν τίθεται εν αμφιβόλω.

Στο παρακάτω παράδειγμα η ειρωνεία στρέφεται κυρίως προς τον ίδιο τον είρωνα, καθώς μέσω της παραπάνω τεχνικής επιτονίζεται η πράξη της δωροδοκίας και η δική του ανικανότητα, ιδίως όταν ο αναγνώστης γνωρίζει ότι η σχέση του ήρωα με τη νομική επιστήμη είναι ευκαιριακή και όχι συστηματική:

Εἴτε διὰ τῆς δεινότητος τῶν δικογράφων μου, εἴτε δυνάμει τῆς ὑποσχέσεώς μου εἰς τὸν δικαστὴν νὰ τὸν δώσω, ἐν περιπτώσει ἐπιτυχίας, 500 γρόσια, ἐκέρδισα τὴν δίκην, εἰς τὸ πείσμα ὅλων τῶν συναδελφῶν μου, καὶ πρὸς δόξαν τοῦ πάππου μου.

Ἄπολυτος, σ. 24.

##### 7. Υποκριτικό σφάλμα ή άγνοια (*Pretended error or ignorance*)<sup>2</sup>

Οι τεχνικές που βασίζονται στην υποκρισία μοιάζουν μεταξύ τους και παραπέμπουν στην έννοια του ψεύδους, όπως την αναλύει ο Jankélévitch και την συσχετίζει με την ειρωνεία.<sup>3</sup>

Στο παρακάτω παράδειγμα, όπου υπάρχει διαπλοκή τεχνικών, ο είρωνας είναι ο ενδοδιηγητικός αφηγητής, συγγραφέας του ποιήματος για το οποίο γίνεται λόγος, και θύμα του ο «Κύριος», δηλαδή το αφεντικό του:

Αὐτουνοῦ τὰ χεῖλια τοῦ διάβαζαν, κ' ἐγὼ νοερά μου ἀπάγγελλα:

«...Κι ὡς μίλειε ἦταν σὰν νὰ σβοῦσαν  
τ' ἀχνά της χεῖλη καὶ σὰν ὅπως  
νὰ διάβαιναν καὶ νὰ περνοῦσαν  
καθ' ἐποχὴ καὶ κάθε τόπος...»

Τὸν βλέπω νὰ κοιτάζει κατάπληχτος, νὰ ξαναδιαβάζει ἀπ' τὴν ἀρχὴ αὐτὲς τὶς ρίμες. Τί στίχοι! τί στίχοι! τὸν ἀκούω πὺ μπουρμούριζε.

– Κωσταμπᾶ, ρωτᾶει, τ' εἶναι τοῦτα; καὶ δὲ γύριζε νὰ κοιτάζει ἐμένα, δὲ

1. Muecke, ὁ.π., σ. 69.

2. Muecke, ὁ.π., σ. 70.

3. Jankélévitch, ὁ.π., σ. 91.

γύριζε. Πάει ὁ Κωσταμπάς, πάει πλάι του πάω κ' ἐγὼ ἀπ' τὰ ζερβά του. Χάσκαμε κ' οἱ τρεῖς μπρὸς στὸν πίνακα σὰν τρεῖς προτομὲς τῆς βλακείας. «Τ' εἶν' αὐτά;» ἐγὼ ἀπόραγα. Μὴν εἶναι κάμπιες ποὺ πρόκειται νὰ γίνουν ὅλες μαζί; πεταλοῦδες;

– Ποιά; ρωτάει ὁ Κωσταμπάς καὶ δὲν ἤξερε, δὲν ἤξερε μὴτ' αὐτὸς τ' εἶν' ἐκεῖνα. Ὡστε λοιπὸν κι αὐτὸς τὸ ἀπόραγε; Ἦταν ἀγράμματος – κούτσουρο.

– Μὰ ποιὸς τάγραψε; τοῦ λέει πάλι ὁ Κύριος ἐνῶ τώρα μὲ κοιτοῦσε στὰ μάτια. Τὸ βλέμμα του ἦταν σὰν νάλεγε: ἮΑ-τι-με!...

– ...Νά, τ' ἀπαντᾷ ὁ Κωσταμπάς καὶ μὲ δείχνει, αὐτὸς τάγραψε.

Τὸ θεῖο τραγί, σ. 60-61.

### 8. Υπονοούμενο και υπαινιγμός (Innuendo and insinuation)<sup>1</sup>

Στην πραγματικότητα, ὅλοι οἱ τρόποι ειρωνείας βασίζονται στὸν υπαινιγμό: ὁ εἰρωνὰς υποδηλώνει μόνον, καὶ ὅ,τι μένει ἀδιατύπωτο πρέπει νὰ συμπληρωθεῖ ἀπὸ τὴ νοητικὴ ικανότητα τοῦ ἀναγνώστη. Σύμφωνα με τὸν Jankélévitch ἡ ειρωνεία εἶναι μιὰ «αγόρευση σιωπῆς» ποὺ ἀποφεύγει τὴς παγίδες τῆς γλώσσας. Ἡ ἀποσιώπηση εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἐκπνέει, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ρητὸ στὸ σιωπηρὸ: «ἀπειλητικὰ ἢ ειρωνικὰ, τὰ ἀποσιωπητικὰ ποὺ πνίγουν τὴς φράσεις μας ἀντιπροσωπεύουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν οὐλὴ ποὺ ἀφήνουν πίσω τους οἱ λέξεις ποὺ χάθηκαν». Ὁ υπαινιγμὸς εἶναι μιὰ ἐκδοχὴ ἀποσιώπησης, ἀφοῦ αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν διατυπώνεται ἀλλὰ υπονοεῖται, «αὐτὸ τὸ κενὸ ποὺ εἶναι πλήρες».<sup>2</sup>

Ἐνα καλὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ἀποτελοῦν, σε συνδυασμὸ, τὰ δύο παρακάτω ἀποσπάσματα ὅπου θίγεται υπαινικτικὰ τὸ θέμα τῆς συζυγικῆς ἀπιστίας:

Εἰς τὸν τοῖχον τοῦ γραφείου του εἶχε κρεμάσει τὰς εἰκόνας τοῦ Ἡφαίστου, τοῦ Ἀγαμέμνονος, τοῦ Μενελάου, τοῦ Βελισαρίου, τοῦ Ἐρρίκου Δ' καὶ τὴν ἰδικὴν του φωτογραφίαν πλησίον τῶν «ἐνδόξων αὐτοῦ συναδέλφων».

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 42.

Νὰ κρεμάσης καὶ σὺ εἰς τὸν τοῖχον σου τὰς εἰκόνας τοῦ Ἀγαμέμνονος, τοῦ Ἡφαίστου, τοῦ Μενελάου...

«Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», σ. 43.

### 9. Ειρωνεία μέσω αναλογίας (Irony by analogy)<sup>1</sup>

Εἶναι μιὰ τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται συχνὰ σε περιόδους αὐστηρῆς λογοκρισίας. Προκειμένου νὰ γελάσει κανεὶς με τὸ Α, βλέπει ὁμοιότητες τοῦ Α καὶ τοῦ Β καὶ γελάει με τὸ Β. Κάποτε εἶναι δύσκολο νὰ διαχωρίσει κανεὶς τὴν τεχνικὴ αὐτὴ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τοῦ υπαινιγμοῦ, ἐνῶ ἄλλοτε τὴ συγχέει με τὴ σατιρικὴ ἀλληγορία.

Ἐνα παράδειγμα σύνθετης χρήσης ειρωνείας μέσω ἀναλογίας εἶναι τὸ διήγημα «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς τοῦ ταξείδιον» τοῦ Βιζυηνοῦ, ὅπου ἡ εἰσαγωγὴ ἐνεργοποιεῖται ειρωνικὰ σε ἐπίπεδο μακροδομῆς καθὼς τὸ ραφτόπουλο ἀντιμετωπίζει μιὰ κατάσταση ποὺ, ἀν καὶ ἔχει πολλὰς ὁμοιότητες με ἐκεῖνη τοῦ παραμυθιοῦ, εἶναι στὴν οὐσία ἀνεστραμμένη.

Πιο συγκεκριμένα, τὸ διήγημα ἀρχίζει με ἕνα αὐτοβιογραφικὸ σχόλιο τοῦ ἥρωα-ἀφηγητῆ:

«Ὅτε μ' ἐστρατολόγουν διὰ τὸ ἐντιμον τῶν ραπτῶν ἐπάγγελμα, οὐδεμία ὑπόσχεσις τῶν ἐνεποίησεν ἐπὶ τῆς παιδικῆς μου φαντασίας τόσον γοητευτικὴν ἐντύπωσιν, ὅσον ἡ διαβεβαίωσις ὅτι ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐμελλον νὰ ράπτω τὰ φορέματα τῆς θυγατρὸς τοῦ Βασιλέως.

«Τὸ μόνον τῆς ζωῆς τοῦ ταξείδιον», σ. 168.

Ἀκολουθεῖ τὸ παραμῦθι τῆς βασιλοπούλας καὶ τοῦ ραφτόπουλου, καθὼς καὶ ἡ ὁμολογία ἐκ μέρους τοῦ ἥρωα-ἀφηγητῆ, ποὺ ἔχει γίνεи πια ραφτόπουλο, ὅτι ἡ προσδοκία του ἦταν νὰ ὀδηγήσει «ἐν θριάμβῳ τὴν ὠραιότεραν βασιλοπούλαν εἰς τὸ χωρίον». Στὴ συνέχεια ὁμῶς φαίνεται πῶς ὅποτε τὸ ραφτόπουλο πηγαίνει στὸ παλάτι τῆς Βαλιδέ-Σουλτάνας κουβαλά, ἀντὶ τῆς βασιλοπούλας, «πότε μέγαν “μπόγον” ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πότε δὲ ὑπὸ μάλῃς τὴν μεταξίνην καὶ χρυσόκροσσον “σακκοῦλαν”, μὲ τὰ κατάστιχά του ἐν αὐτῇ» (σ. 170-171). Ἀκολούθως, οἱ προσδοκίες τοῦ ραφτόπουλου ὄχι μόνον διαψεύδονται, ἀλλὰ ἡ τέχνη τοῦ ραφτόπουλου ποὺ ἄλλοτε ἔτρεφε τὴ φαντασία του γίνεται πηρῆ βαςάνων καὶ δυστυχίας. Ὁ ἐξοικειωμένος με τὸν κόσμον τοῦ Βιζυηνοῦ ἀναγνώστης δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφύγει τὴν ειρωνικὴ ἀνάγνωση τοῦ παραμυθιοῦ ποὺ ἀφηγεῖται τὸ ραφτόπουλο, καθὼς κάνει ἀναγωγὴ τῆς πραγματικότητος τοῦ παραμυθιοῦ στὴν πραγματικότητα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ ραφτόπουλο.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 70.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 70.

2. Jankélévitch, ὁ.π., σ. 89.

10. Αμφισημία (*Ambiguity*)<sup>1</sup>

Η χρήση αμφισημιών λέξεων είναι αγαπημένη τεχνική της ειρωνείας τόσο στον καθημερινό διάλογο όσο και στη λογοτεχνία. Ένα έξοχο παράδειγμα χρήσης αμφισημίας είναι το ποίημα του Καβάφη «Ἡ Διορία τοῦ Νέρωνος», το οποίο κτίζεται πάνω στη δυνατότητα διπλῆς ἀνάγνωσης του αμφισημιού.<sup>2</sup> Με τον ἴδιο τρόπο λειτουργεῖ ἡ αμφισημία και στο παράδειγμα που εἶδαμε, για ἄλλο λόγο, ἀπὸ το διήγημα του Βιζυηνού «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου» (σ. 161). Θυμίζω ἀκόμη πως ἡ αμφισημία εἶναι ὁ ἄξονας γύρω ἀπὸ τον ὁποῖο δομεῖται το διήγημα του Βιζυηνού «Αἰ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» με το έξοχο εὕρημα τῆς ἐπιστολῆς, ὅπου ἡ χρήση λέξεων που ἐπιδέχονται και ἄλλη ἐρμηνεῖα ρυθμίζει οὐσιαστικά τὴν πλοκή και τὴν ἐκβαστὴ του διηγήματος.<sup>3</sup>

Μια ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς τεχνικῆς μπορεῖ να θεωρηθεῖ ἡ ἀνάγνωσις τῆς μεταφορᾶς στο ἐπίπεδο τῆς κυριολεξίας, ὅπως στο παρακάτω παράδειγμα:

– “Α, βέβαια· εἶναι τὸ τσιφλίκι τοῦ Μάλωσι· ἐγὼ εἶμαι ἐπιστάτης και διευθυντῆς τῶν χτημάτων του· εἶμαι ἀπάνω ἀπ’ ὅλους· κι ὅπ’ ἐγὼ σχεδίασα ἀκριβῶς ὅπως εἶπε: τοὺς φαντάστηκα ὅλους – ἓνα κουβάρι – στὸ ἔδαφος και αὐτὸν καλοκαθισμένον ἀπάνω τους...”

Τὸ θεῖο τραγί, σ. 28.

11. Υποκριτικὴ παράλειψη ἀποδοκιμασίας (*Pretended omission of censure*)<sup>4</sup>

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ μοιάζει πολὺ με τὴν τεχνικὴ του ἐπαίνου μέσω κατηγορίας και με τὴς τεχνικὲς που οἱ λατινοὶ ὀνόμαζαν *praeteritio*, *omissio*, *occultatio*.

Στο παρακάτω ἀπόσπασμα ὁ Ροῖδης δεν ἀποδοκιμάζει τὴν Πάπισσα Ἰωάννα, ἐναντίον τῆς ὁποίας στρέφονται τὰ βέλη τῆς ειρωνείας, ἀλλὰ ἀποδοκιμάζει υποκριτικὰ τον σύντροφό τῆς Φρουμέντιο, («κατηγορώντας») τον

1. Muecke, ὁ.π., σ. 71.

2. Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα Α'*, ὁ.π., σ. 71.

3. Γ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*. Ἐπιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Ἐστία, <sup>5</sup>1996 (α' ἐκδ. 1980), σ. 154-158. Βλ. ἐπίσης και τὴ μελέτη του Σ. Ν. Φιλιππίδη, «Αμφισημία σε ποιητικά κείμενα: ἡ περίπτωση τῆς *Ορέστειας* και του *Δωδεκάλογου* του Γόφτου». *Κτερίσματα. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ἰωάννη Σ. Καμπίτση (1938-1990)*. Πανεπιστημιακὲς ἐκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 413-437.

4. Muecke, ὁ.π., σ. 72.

για τὴν πίστη του σε ἀξίες κοινῶς ἀποδεκτές, προκειμένου να δείξει στον ἀναγνώστη τὴς διαστάσεις τῆς ἀπαράδεκτης συμπεριφορᾶς τῆς Ἰωάννας:

Ἐπὶ τινὰς στιγμὰς ἐσκέφθη νὰ συμπαράλαβῃ αὐτὸν εἰς τὰς νέας περιπλανήσεις τῆς· ἀλλ' ἡ ἰδιότροπος ζηλεία τοῦ πτωχοῦ καλογήρου, τρέφοντος τὴν ἐσχωριασμένην ἰδέαν ὅτι αἱ γυναῖκες πρέπει νὰ ἔχωσιν ἓνα μόνον ἔραστήν, ὡς οἱ ὄνοι ἐν μόνον σάγμα καὶ οἱ λαοὶ ἓνα βασιλέα, καθίστα αὐτὸν σκευὸς ὀχληρὸν και δυσμετακόμιστον.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 211.

12. Υποκριτικὴ ἐπίθεση κατὰ του ἀντιπάλου του θύματος (*Pretended attack upon the victim's opponent*)<sup>1</sup>

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ μοιάζει πολὺ με τὴν τεχνικὴ του ἐπαίνου μέσω κατηγορίας.

Ἡ συνάντηση του Βαρθόλδου και του Κοραῆ στο μυθιστόρημα *Ὁ Πίθηκος* Σουθ παρέχει ἓνα καλὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς σε συνδυασμὸ με ἄλλες τεχνικὲς. Θυμίζω ὅτι ὁ Κοραῆς ἔχει ἀποκαλέσει το σύγγραμμα του Βαρθόλδου «τυφλόν, ἀνόητον, ἠλίθιον και μωρὸν και ἀναισχύντους τὰς κατὰ τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνος λοιδορίας» και ὁ Βαρθόλδου ἐπιδιώκει να τον συναντήσῃ:

Πνέων ὀργὴν και ἐκδίκησιν ἔτρεξα τὴν ἐπαύριον πρῶι διὰ νὰ μάθω ποῦ κατοικεῖ ὁ αὐθάδης οὗτος Γραικύλος, ὅστις ἀπετόλμα νὰ ἐξυβρίζῃ τοιουτοτρόπως τὸ σοφὸν τοῦτο σύγγραμμά μου, καθὼς και νὰ ἐξομοιοῖ τὰ ἐξευγενισμένα τῆς πεφωτισμένης Εὐρώπης ἔθνη πρὸς τοὺς ἀμαθεῖς και βαρβάρους λαοὺς τῆς Ἀνατολῆς.

Ὁ πίθηκος Σουθ, σ. 65-66.

13. Υποκριτικὴ υποστήριξη του θύματος (*Pretended defense of the victim*)<sup>2</sup>

Στο παρακάτω ἀπόσπασμα ὁ εἰρωνας χρησιμοποιεῖ ἓνα συνδυασμὸ τεχνικῶν ἀνάμεσα στις ὁποῖες και τὴν υποκριτικὴν υποστήριξη του θύματος για να υπονομεύσει τον ἥρωά του:

Σύγχρονος τοῦ Πολάτου και τῆς βραγχνῆς κιθάρας του και προκάτοχος τοῦ κ. Πύργου διδάσκαλος τῆς ξιφασκίας ἦτο, πρὸ ἐνὸς τετάρτου αἰῶνος, ἀρχαῖός τις λοχίας τῶν Ζουάβων τῆς Ἀφρικῆς, φέρων τὸ ὄνομα Μαυρίκιος Ζακοῦ και

1. Muecke, ὁ.π., σ. 72.

2. Muecke, ὁ.π., σ. 73.

ἄνω τῶν ἐξήκοντα εἰς τὴν ράχιν του χρόνου. Τοῦτον ἐπρωτίμων οἱ τότε φίλοπλοι διὰ πολλοὺς λόγους, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ κυριώτατος ἦτο ὅτι πλὴν αὐτοῦ δὲν ὑπῆρχε τότε εἰς Ἀθήνας κανεὶς ἄλλος. Καὶ οὕτω ὅμως οἱ μαθηταὶ του δὲν ἦσαν πολλοί. Τὸ ξίφος τῶ ὄντι καὶ τὸ πιστόλιον ἦσαν ἀκόμη κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ὄπλα πολυτελείας, δυνάμενα νὰ ὀνομασθῶσιν ἀκαδημαϊκά, τὰ δὲ μόνον χρήσιμα εἰς λύσιν τῶν ζητημάτων τῆς τιμῆς ἢ ἀτρόχιστος σπάθη τοῦ ἵππικοῦ καὶ ἡ δημοσιογραφία. Τοῦτο ἐξηγεῖ πῶς, ἂν καὶ ἦτο μονάκριβος ὁ κ. Ζακοῦ, δὲν ἦσαν ἐν τούτοις τὰ μαθήματά του ἀκριβὰ. Ἀντὶ εἰκοσι κατὰ μῆνα παλαιῶν δραχμῶν δι' ἓνα μαθητὴν καὶ πέντε περιπλέον δι' ἕκαστον σύντροφόν του, ἠδύνατό τις νὰ ἔχῃ τὴν εὐχαρίστησιν νὰ τὸν βλέπῃ προσερχόμενον εἰς τὴν οἰκίαν του τετράκις τῆς ἐβδομάδος μετ' ἀκριβείας στρατιωτικῆς. Οὐδ' ἦτο ἡ ἀκριβεία τὸ μόνον τοῦ καλοῦ ἀπομάχου προσόν.

«Ἡ πρώτη του μονομαχία», σ. 85.

#### 14. Παραπλανητικὴ παρουσίαση ἢ εσφαλμένη επιχειρηματολογία (Misrepresentation, or false statement)<sup>1</sup>

Ο εἰρωνας υποστηρίζει κάτι που, κατὰ κοινὴ ομολογία, θεωρεῖται ψευδές ἢ αρνεῖται κάτι που εἶναι κοινῶς αποδεκτό.

Στο παρακάτω απόσπασμα τὸ θῦμα τῆς ειρωνείας παρουσιάζεται ψευδῶς θετικὰ μέσω «ευρωπαϊκῶν» καὶ κοσμικῶν ἀρετῶν ξένων στὴν κοινὴ ἀντίληψη:

Ἄ Καλλίστρατος λοιπὸν ἐπαιδευθεὶς εἰς τὴν πεφωτισμένην Εὐρώπην, ἔχων πλῆρες κάλλους, εὐγενείας καὶ ἥρωισμοῦ ὄνομα καὶ ἐξοδεύων ἀφθόνως τὰ χρήματα τοῦ μακαρίτου πατρὸς αὐτοῦ Γιάννη, εἰσήχθη λίαν εὐκόλως καὶ ἀμέσως εἰς ὅλας τὰς συναναστροφὰς τῶν Ἀθηναίων, παρευρίσκειτο εἰς ὅλους τοὺς χοροὺς τῆς αὐλῆς καὶ προσεκαλεῖτο εἰς ὅλα τὰ διπλωματικὰ γεύματα τῶν ὑπουργῶν καὶ ξένων πρέσβειων ὅλοι δὲ οἱ μεγάλοι πολιτικοὶ τῆς πρωτεύουσας (καὶ μάλιστα οἱ Εὐρωπαῖοι) ἐθαύμαζον ἐκάστοτε τὴν μεγάλην αὐτοῦ ἀγχίνουσαν, τὰς ὑψηλὰς γνώσεις καὶ τὴν εὐγενῆ συμπεριφορὰν, καὶ προσέθεσαν εἰς τὸ σχοινοτενὲς ὄνομα τοῦ Καλλιστράτου τὴν προσηγορίαν *le génie Grec*, ὁ περιουσιώτατος Ἕλληνας καὶ ἀληθῶς δὲν ὑπῆρχεν ἕθιμον, ἡ συρμὸς εὐρωπαϊκός, τὸν ὅποιον ὁ Καλλίστρατος νὰ μὴν ἐμιμεῖτο ἀμέσως, καὶ μάλιστα νὰ μὴ φέρῃ εἰς τὸ ἄκρον τῆς τελειότητος.

Ἄ Πίθηκος Εἰσόθ, σ. 44-45.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 73.

Τις περισσότερες φορές ὁ εἰρωνας στηρίζεται στὸ γνωσιολογικὸ καὶ αξιολογικὸ σύστημα του ἀναγνώστη γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς ἀντίφρασης, ὅπως π.χ. συμβαίνει στὸ μυθιστόρημα *Ἡ Λέσχη* (1962) τοῦ Στρατῆ Τσίρκα, στὴν περίπτωση τῆς («σύγκρουσης») τῆς Φράου Ἄννας με τὴν Ραπέσκου, με ἀφορμὴ τὸν καναπέ που ἡ Ραπέσκου θεωρεῖ ἀντίγραφο ἀπὸ πίνακα τοῦ Μανέ, ἐνῶ ἡ ἐπαιρούμενη γιὰ τὴν ἀνωτερότητά τῆς Φράου Ἄννα στὸν ἐσωτερικὸ τῆς μονόλογο σχολιάζει ειρωνικὰ τὰ σχόλια τῆς Ραπέσκου, ἀγνωστὰς ὅμως ἓνα στοιχεῖο (ποιος εἶναι ὁ Μανέ), γνωστὸ σε ἀναγνώστες με στοιχειώδη μόρφωση. Στὸ ἔργο τοῦ Τσίρκα ἡ ειρωνεία πραγματώνεται μέσω τῆς πολυεστιακῆς ἀφηγηματικῆς τεχνικῆς που ἀνήκει στὴν περιοχὴ τῆς μοντέρνας ἢ ρομαντικῆς ειρωνείας, ὅπου τὸ ζητούμενο δὲν εἶναι ἡ ἀποκατάσταση μιᾶς μονοδιάστατης κοινῆς ἀποδεκτῆς νόρμας, ἀλλὰ ἡ ενεργοποίηση τοῦ ἀναγνώστη νὰ συμμετάσχει στὸ παιχνίδι τῆς ἐπικοινωνίας νοηματοδοτώντας ὁ ἴδιος τὸ κείμενο στὸν βαθμὸ που μπορεῖ.<sup>1</sup>

#### 15. Ἐσωτερικὴ ἀντίφραση (Internal contradiction)<sup>2</sup>

Ὅταν ὁ εἰρωνας ἀδυνατεῖ νὰ στηριχθεῖ στὶς γνώσεις του ἀναγνώστη, τότε μπορεῖ νὰ του δώσει, μέσα ἀπὸ μιὰ ἐνδοκειμενικὴ ἀντίφραση, στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἀληθινοῦ του νοήματος.

Στὸ ἀπόσπασμα που ἀκολουθεῖ ὁ εἰρωνας χρησιμοποιοῦν αὐτὴν τὴν τεχνικὴ σε συνδυασμὸ με ἄλλες τεχνικὲς γιὰ νὰ υπονομεύσει τὸ θῦμα του:

Ἄ Κώλιας λοιπὸν τοῦ Γιάννη ἀγωγιάτου Τραπεζούντιου κατὰ τὴν ἐν τῇ πεφωτισμένην Εὐρώπῃ περιήγησιν αὐτοῦ ἐνόμισε κατάλληλον νὰ μεταβάλλῃ ἐπὶ τὸ εὐγενικώτερον τὸ μὲν Κώλιας εἰς τὸ Καλλίστρατος, τὸ δὲ Γιάννης εἰς τὸ Εὐγενίδης, τὸ δὲ ἀγωγιάτου εἰς τὸ ἀγωνιστοῦ, καὶ τὸ Τραπεζούντιος εἰς τὸ Τραπεζίτης· καὶ οὕτως ἐσφυρηλάτησε θαυμασίως τὸ ὠραῖον αὐτοῦ ὄνομα, Καλλίστρατος Εὐγενίδης Ἀγωνιστῆς καὶ Τραπεζίτης· ὑπὸ δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο ὑπῆρχε γνωστὸς εἰς ὅλον τὸν ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ κράτους κόσμον, καὶ ὑπὸ τοῦτο τὸ ὄνομα ἐξύμουν οἱ ἐφημεριδογράφοι τῆς πρωτεύουσας τὰς πατρογονικὰς σπανίας αὐτοῦ ἀρετὰς, ὡσάκις ἐπλήρωνεν ἀνὰ 30 λεπτὰ τὸν στίχον εἰς μετρητὰ, καὶ τακτικῶς τὴν ἐξαμηνιαίαν αὐτοῦ συνδρομὴν.

Ἄ Πίθηκος Εἰσόθ, σ. 44.

1. Γιὰ τὴν ειρωνεία στὸν Τσίρκα βλ. Νάτια Χααραλαμπίδου, «Ἡ ειρωνεία στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες* τοῦ Στρατῆ Τσίρκα». *Διαβάζω*, 171 (15.7.1987) 42-55.

2. Muecke, ὁ.π., σ. 74.

16. *Εσφαλμένος συλλογισμός (Fallacious reasoning)*<sup>1</sup>

Ο είρωνας μπορεί να αποκαλύψει πως αυτό που λέει δεν είναι και αυτό που εννοεί, μέσα από έναν θεληματικά λανθασμένο συλλογισμό ή αφορισμό, όπως στο παρακάτω παράδειγμα:

Ἡ συνείδησις, φίλε Λιγαρίδη, εἶναι ἀδυναμία τῶν μικρόνων ψυχῶν, αἱ δὲ ἁμαρτίαι, ὡς σὲ εἶπα πολλάκις, εἶναι ἰδέαι.

Ἡ Πίθηκος Ξούθ, σ. 113.

17. *Υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία (Stylistically signalled irony)*<sup>2</sup>

Κάθε αλλαγή στο ύφος ενός κειμένου μπορεί να είναι σημάδι ειρωνείας. Υπάρχουν πολλοί τρόποι να χρησιμοποιήσει κανείς υφολογικά στοιχεία με σκοπό ειρωνικό. Αυτή η τεχνική μπορεί να πάρει πολλές μορφές:

α. *Ειρωνικός τρόπος (The ironical manner)*

Χαρακτηρίζεται από πομπώδες ή επιτηδευμένο λεξιλόγιο και από λαϊκό ιδιόλεκτο ή προφορά.

Στο παρακάτω απόσπασμα το επιτηδευμένο λεξιλόγιο σε συνδυασμό με το εξελληνισμένο όνομα του γραμματέα και την περιγραφή μιας τελετουργίας που προσιδιάζει σε σοβαρότερες ενασχολήσεις από αυτές του ήρωα, συνιστούν ένα καλό παράδειγμα ειρωνικού τρόπου:

Μετά δὲ τὸ γεῦμα ὁ Καλλίστρατος, ἀφοῦ συνδιελέγετο ὀλίγον μετὰ τῶν φίλων αὐτοῦ, μετέβαινεν εἰς τὸ σπουδαστήριον, ὅπου ἐξαπλούμενος ἐπὶ σκίμπος καὶ καπνίζων μακρὰν πίπαν ἠκροάζετο τὸν γραμματέα αὐτοῦ Μαρκεζοδελατουρναμπρόσσαν (Marquis de la Tourne-broche) εὐγενῆ Γάλλον, ὅστις ἰστάμενος ὄρθιος ἐνώπιον τοῦ Καλλιστράτου, ἤρχιζε τὴν ἀνάγνωσιν ὄλων τῶν δημοσίων καὶ ἰδιωτικῶν ἐγγράφων καὶ ἐπιστολῶν.

Ἡ Πίθηκος Ξούθ, σ. 53.

Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει, κατά το μελετητή, και η χρήση του τοπικού ιδιολέκτου που δημιουργεί μια μορφή γλωσσικής ετερότητας η οποία συχνά λειτουργεί σατιρικά ή ειρωνικά. Όπως είδαμε στο κεφάλαιο

1. Muecke, ό.π., σ. 75.

2. Muecke, ό.π., σ. 76.

για τη σάτιρα, ο Feinberg εντάσσει τη χρήση ιδιολέκτου στην τεχνική της άγνοιας [εδώ, σ. 107]. Αν και μπορεί κανείς εύκολα να κατανοήσει τους λόγους αυτής της ταξινόμησης, η ένταξη της χρήσης του ιδιολέκτου στην τεχνική του ειρωνικού τρόπου μου φαίνεται ορθότερη, εφόσον στηρίζεται σε κριτήρια υφολογικά. Στη λογοτεχνία αυτό το τέχνασμα χρησιμοποιείται συχνά. Θυμίζω πρόχειρα τη Βαβυλωνία του Δημητρίου Βυζάντιου όπου η αναντιστοιχία σημαινόντων και σημαινόμενων στις διαφορετικές διαλέκτους δημιουργεί πλήθος παρεξηγήσεων.

Το παρακάτω απόσπασμα από τον Πίθηκο Ξούθ όπου συνδιαλέγονται μια αριστοκράτισσα από την Κωνσταντινούπολη και η Χιώτισσα υπηρέτριά της συνιστά ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ειρωνικού τρόπου:

– Κιάρτσα! ἡ μαδόνα μου μ' ἔστειλενε νὰ δῶ ἂν ἐξυπνήσετενε κι ἂ θέτενε νὰ σᾶς χτενίσω.

– Σὲ εἶπα, Πλουμοῦ, νὰ μὴ μεταχειρίζεσαι ποτε, καὶ μάλιστα ὅταν ὁμιλῆς πρὸς ἐμέ, τὸ βαρβαρικὸν τοῦτο ἐπίθετον *κιάρτσα*. *Κιάρτσες* εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν λέγουν τὰς Ψωμαθιανὰς· σὲ εἶπα νὰ μὲ λέγῃς *κυρία*ν.

– Ἐλα, Χριστὲ καὶ Παναγιά! ἐγὼ σᾶς εἶπα ψωματάρρα; ποῦ πίνω νερὸ στ' ὄνομά σας!

– Δὲν σὲ εἶπα τοῦτο! ἀλλὰ σὲ εἶπα ὅ,τι καὶ ἄλλοτε, δηλαδὴ νὰ μάθῃς νὰ ὁμιλῆς ὀρθῶς.

– Ἐγὼ πάντα τὰ λέγω ὀρθὰ καὶ κοφτὰ· μὰ ἔ ξέρω νὰ τὰ πῶ περὶ διὰ γραμματάου, ἔν τὸ ζάρανε στὴ Χιὸ νὰ πηγαίνουν στὸ σκολειό.

Ἡ Πίθηκος Ξούθ, σ. 122.

β. *Υφολογική τοποθέτηση (stylistic placing)*

Χρησιμοποιώντας λέξεις με συγκεκριμένες συνδηλώσεις για τον αναγνώστη, επαναλαμβάνοντας μια λέξη ή φράση μέχρι να γίνει ύποπτη και άρα ειρωνική, αλλάζοντας ύφος ή υιοθετώντας το ύφος του θύματος, ο είρωνας αντιφάσκει με τον εαυτό του ή, πιο συχνά, μ' αυτά τα ειρωνικά τεχνάσματα προειδοποιεί είτε να μην τον πάρουμε στα σοβαρά είτε ότι τα πράγματα δεν είναι όπως φαίνονται. Πολλές φορές η ειρωνεία πραγματώνεται ή σταματά με την επανάληψη μιας λέξης ή φράσης.<sup>1</sup> Ο είρωνας μπορεί να προχωρήσει πέρα από τη συνήθη χρήση μιας λέξης ή φράσης και να υιοθετήσει το ύφος ενός άλλου πνευματικού επιπέδου ή άλλη ιδεολογία ή ακόμη να επινοήσει ένα ύφος.

1. Για τις λέξεις που αποτελούν ενδείξεις ειρωνείας και τη λειτουργία της επανάληψης βλ. Schoentjes, ό.π., σ. 168-71.

Είναι μια τεχνική ειρωνείας που χρησιμοποιεί πολύ συχνά ο Καβάφης. Θυμίζω πρόχειρα το ποίημα «'Αννα Κομνηνή» όπου συνυπάρχουν δύο επίπεδα λόγου αντιθετικά, το ποίημα «Εἰς τὰ περίχωρα τῆς 'Αντιοχείας» όπου συνδυάζονται λόγια και λαϊκή γλώσσα, και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν συχνά οι επαναλήψεις ή η στίξη. Γιατί στην ειρωνεία, χωρίς να υπάρχει ιδιαίτερη κατηγορία ειρωνικών σημείων, τα περισσότερα υφολογικά τεχνάσματα είναι δυνάμει ειρωνικά, ενώ συχνά η ειρωνεία υποστηρίζεται από τη στίξη.<sup>1</sup> Ιδίως όταν χρησιμοποιούνται με τρόπους έξω από τους καθιερωμένους, όπως στην περίπτωση του Σκαρίμπα ή συσσωρευτικά, όπως στην περίπτωση του Καβάφη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα υφολογικής σηματοδότησης με την ανάμιξη δύο διαφορετικών επιπέδων ύφους είναι το παρακάτω απόσπασμα από διήγημα του Ροΐδη, όπου ο είρωνας περνά απότομα από το επίπεδο του παραμυθιού (που συνιστά παρωδία του παραμυθιού της *Σταχτοπούτας* και άλλων παραμυθιών) στο επίπεδο της πραγματικότητας, από το άλλοτε στο τώρα, και χρησιμοποιεί την αφηγηματική τεχνική και τη ρητορική του παραμυθιού για να διατυπώσει ένα σαρκαστικό σχόλιο στο οποίο προσιδιάζει άλλο επίπεδο ύφους:

‘Ο βασιληάς, γιά νά τούς ἔχη κοντά τῆς ἡ ἀγαπημένη του γυναίκα, ἐζήτησε νά τούς εὖρη καμμιὰ δημοσία θέσι εἰς τὴν πρωτεύουσά του. Βλέποντας πόσον ἦτο ἡ γρηά φρόνιμη, οἰκονόμα, νοικοκυρά, λιγόφαγη καὶ εἰς ὅλα τακτικὴ τὴν ἔκαμεν ὑπουργίαν ἐπὶ τῶν οἰκονομικῶν. ‘Ο γέρος ὅμως ἦταν πλέον δυσκολόβλευτος. Δὲν ἤξευρεν ὁ ἄνθρωπος οὔτε νά γράφῃ οὔτε νά διαβάζῃ. ‘Ο βασιληάς ἐπονοκεφαλοῦσε νά εὖρη πῶς ἦτο δυνατὸν νά τὸν οἰκονομήσῃ, ὅταν ἔτυχε ν’ ἀποθάνῃ ὁ ἐπὶ τῆς δημοσίας ἐκπαιδύσεως ὑπουργός. Μὴ ἔχοντας πρόχειρον καμμιάν ἄλλην, ἔδωκεν εἰς τὸν γέρον τὴν θέσιν τοῦ μακαρίτη, καὶ ἀπὸ τότες ἐγεννήθη καὶ σώζεται ἀκόμη εἰς πολλὰ μέρη ἡ συνήθεια νά δίδεται εἰς τὸν πλέον ἀγράμματον τὸ ὑπουργεῖον τῆς παιδείας.

«'Η μηλιά», σ. 117.

Όταν η επανάληψη μιας λέξης ή φράσης γίνεται συστηματικά τότε καταλήγει να γίνει ένα είδος leitmotiv, που συχνά έχει ειρωνική λειτουργία. Π.χ. στο μυθιστόρημα *‘Η Στρατιωτική ζωή ἐν ‘Ελλάδι* του Χ. Δημόπουλου (1870) ο γέρο Τσούγκας σε καταστάσεις συναισθηματικού αδιεξόδου ή ιδεο-

1. Philippe Hamon, ό.π., σ. 87. Παρομοίως, Jean Sarrail, *L'écriture comique*. Paris, P.U.F., 1984, σ. 13.

λογικής αντίθεσης επαναλαμβάνει τη λέξη «Τούφλα» ως ένα ειρωνικό επισχόλιο όσων συμβαίνουν:<sup>1</sup>

Εἰς τὸ τέλος τοῦ χωρίου χωρική τις ἔτρεχε κατόπιν δύο ἀγελάδων. Αἱ ἀγελάδες μὲ τὸν μηκτῆρα ὑψηλὰ ἐβιάζοντο νά μεταβῶσιν εἰς τὴν βοσκήν· ἐκείνη δὲν ἦτο τῆς ιδέας αὐτῆς, καὶ διὰ τοῦτο ἤθελε νά τὰς ἐμποδίσῃ, ἀλλ’ ἐκοπίαζε μάτην, διότι τῶν ζῶων οἱ πόδες ἦσαν εὐρωστότεροι. ‘Ο Μπάρμπας τότε ἔτρεξεν αὐθορμήτως νά βοηθήσῃ τὴν χωρικήν. Αἰφνης ὅμως παρήτησε τὰ ζῶα καὶ ἐστάθη πρὸ τῆς γυναικός.

– Λουλούλα! τῆ λέγει μὲ φωνὴν τρέμουσαν.

Αὐτῆ, ἀφ’ οὔ τὸν παρετήρησε πρῶτον ἐκστατικῆ,

– ‘Εἰ, αἰ! ὁ Κατζούμπας! εἶπε καὶ ἐκτύπησε τὰς χεῖρας εἰς τὰ ἰσχία, καὶ ἐχαμήλωσε τὴν κεφαλὴν.

Ἐρρίφθησαν ἔπειτα εἰς τὰς ἀγκάλας ὁ εἰς τοῦ ἄλλου, ἀλλ’ ἀμέσως ἡ Λουλούλα ἀπώθησε τὸν φίλον μου, καὶ ἔτρεξεν ὀπίσω εἰς τὸ χωρίον μὲ ὅλην τὴν δύναμιν τῶν ποδῶν τῆς. “Όταν ἐδίωκε τὰς ἀγελάδας δὲν ἤξευρε νά τρέχῃ τόσο.

‘Ο Μπάρμπας ἐπανελάβε τὸν δρόμον του μὲ ἐμέ, χωρὶς μίαν κἂν λέξιν νά προφέρῃ. Τὸν εἶδον νά κλαίῃ. ‘Ο Μπάρμπα Τζούγκας νά κλαίῃ! Θαῦμα τοῦτο.

– Τὴν ἀγαπᾷς; Μπάρμπα.

– Κι ἂν τὴν ἀγαπῶ, τί; Δὲν εἶναι γιὰ τὰ δόντια μου τώρα. “Ας ὀψεται ὁ βασιλιάς.

– Εἶναι πολὺς καιρὸς πού τὴν ἐγνώρισες;

– Αἰ, αἰ! Στὸ χωριό μου ἤμαστε παιδιὰ μαζί. Εἶχα τρία βῶδια, κι αὐτῆ ἓνα χωράφι στὸ βάλτο· μοναχοκόρη ἦτανε. Τὸ γάμο ἦτανε νά κάμουμε ὄντας μοῦ πῆραν νεοσύλλεκτο. Ἡῦρε ὕστερα ἄλλον στὰ Τοπόλια αὐτῆ· καὶ μοῦ ἔλεγε νά μὲ φυλάξῃ, κι ἂν δὲ μοῦ φυλάξῃ νά τῆς κόψω τὸ κεφάλι.

– Καὶ διατί δὲν τῆς τὸ ἔκοψες;

– Τούφλα!

*‘Η Στρατιωτική ζωή ἐν ‘Ελλάδι*, σ. 164.

γ. *Ψευδοηρωικό (mock heroic)*<sup>2</sup>

Το σατιρικό ψευδοηρωικό παρουσιάζει ένα ταπεινό θέμα με γλώσσα που προσιδιάζει σε μεγαλειώδη ή επιβλητικά θέματα. Η ασυμφωνία ανάμεσα

1. Χ. Δημόπουλος, *‘Η Στρατιωτική ζωή ἐν ‘Ελλάδι*. Επιμ.: Mario Vitti, Αθήνα, Ερμής, 1993, σ. 71, 88, 97, 164.

2. Στο παρελθόν ο όρος παρέπεμπε σε μια συγκεκριμένη ποιητική πρακτική στη Γαλλία και στην Αγγλία του 17ου αιώνα, όπου για μια σύνθεση με σύγχρονο, καθημερινό

στο θέμα και στο ύφος υπογραμμίζει την ευτέλεια του θέματος. Μερικές φορές πρόθεση του ψευδοηρωικού μπορεί να είναι το παιχνίδι, άλλοτε η έκφραση συμπάθειας ή ακόμη η αυτοπροστασία.

Το παρακάτω απόσπασμα συνιστά ένα καλό παράδειγμα χρήσης ψευδοηρωικού ύφους:

Ὁ ἡμερούσιος βίος τοῦ Καλλιστράτου ὑπῆρχεν ἐπίσης αὐστηρῶς κανονισμένος κατὰ τὴν συνήθειαν τῶν εὐγενῶν τῆς δύσεως νέων· ἐγειρόμενος τῆς κλίνης περὶ τὰς ἑννέα πρὸ μεσημβρίας παρουσιάζετο ἐνώπιον τῆς ἐν τῇ αἰθούσῃ εἰκόνας τοῦ πατρὸς αὐτοῦ, ἐπακολουθούσης αὐτὸν πάσης τῆς ἑαυτοῦ θεραπείας, ἧς προηγεῖτο ὁ πίθηκος Ξούθ, καὶ ἠσπάζετο μετὰ κατανύξεως τὴν πατρικὴν χεῖρα· ἀκολούθως δὲ ὁ πίθηκος Ξούθ καὶ οἱ λοιποὶ ὑπηρεταί, γονατίζοντες ἐνώπιον τῆς εἰκόνας καὶ διασταυροῦντες τὰς χεῖρας, ἠσπάζοντο μετ' εὐλαβείας τὸν πόδα τοῦ πρωταγωνιστοῦ ἥρωος τῆς Ἑλλάδος· εἶτα δὲ μεταφέροντο καὶ ἔπραττον τὰ αὐτὰ καὶ ἐνώπιον τῆς εἰκόνας τῆς ἐνδόξου ἀπογόνου τῶν Πορφυρογεννήτων· μετὰ δὲ τὴν ἔθιμοταξίαν ταύτην, οἱ μὲν λοιποὶ ὑπηρεταί ἀπῆρχοντο μετὰ σιωπῆς ἕκαστος εἰς τὰ ἔργα αὐτοῦ, ὁ δὲ Καλλίστρατος μετὰ τοῦ θαλαμηπόλου Ξούθ μόνου εἰσῆρχετο εἰς τὸ καλλωπιστήριον, ὅπου ἀφοῦ ἐξυρίζετο διὰ τῶν περιφήμων ξυραφίων τοῦ μεγάλου Ἀλεξάνδρου, ἐνίπτετο, ἐκαθάριζεν ἐπιμελῶς τοὺς ὄνυχας, ἔτριβε τοὺς ὀδόντας, καὶ ἀπέσπα δι' ἀργυρᾶς λαβίδος τινὰς τρίχας ἐκ τοῦ μετώπου καὶ τῶν μυκτῆρων αὐτοῦ, καὶ ἤλειφε τὴν κεφαλὴν διὰ μύρων καὶ ἄλλων διαφόρων ἀρωματικῶν.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 51-52.

#### δ. Μπουρλέσκο (επική μεταμφίεση)<sup>1</sup>

Εἶναι το ἀντίστροφο τοῦ ψευδοηρωικοῦ, ἀν καὶ, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ὁ ὅρος ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στο παρελθόν γιὰ νὰ ὀρίσει τὸ σατιρικὸ ψευδοηρωικὸ, τὴν παρωδία καὶ τὴν καρικατούρα. Ὁ Muecke τὸν χρησιμοποιεῖ με στενότερη ἐννοια γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ ἀντίθετο τοῦ ψευδοηρωικοῦ, δηλαδὴ τὸ ευτελὲς ὕφος (καὶ γενικῶς τὴν «ταπεινή» ὑπόθεση) ποῦ συνδέεται με ἕνα υψηλὸ θέμα.

θέμα, ἀλλοτε παιγνιώδες κι ἀλλοτε σατιρικὸ, χρησιμοποιούνταν ὁ τόνος καὶ τὸ ὕφος τῆς ηρωικῆς (επικῆς) ποίησης.

1. Ὁ ὅρος προέρχεται ἀπὸ τὰ ἰταλικά (burla=χωρατὸ, ἀστεῖο) καὶ ἐπεκράτησε στὴ γαλλικὴ καὶ ἀγγλικὴ λογοτεχνία τὸν 17ο αἰῶνα σηματοδοτώντας τὴν κωμικὴ ποίηση. Τὸν 18ο αἰῶνα ἀναφερόταν σε διάφορες μορφές παρωδιακῆς κωμικῆς γραφῆς. Στὸ θέατρο ὁ ὅρος ἀκολούθησε διαφορετικὴ πορεία καθὼς χρησιμοποιήθηκε τὸν 18ο αἰῶνα γιὰ νὰ περιγράψει ἕνα εἶδος παρωδιακοῦ ἀντιηρωικοῦ δράματος· τὸν 19ο αἰῶνα διευρύνθηκε γιὰ νὰ συμπεριλάβει διάφορες μορφές διασκέδασης. Ἡ σχέση τοῦ με τὸ κωμικὸ διατηρεῖται καὶ σήμερα.

Τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν Πίθηκο Ξούθ συνιστᾷ ἕνα καλὸ παράδειγμα χρήσης μπουρλέσκου:

Στοιχηματήσας δὲ ποτε ὁ ρηθεὶς λόρδος κατὰ τὸν Αὐγούστον μῆνα μετὰ τινος Κόμητος ἐκ τῶν φίλων αὐτοῦ, ὅτι εἰς τὰς 28 τοῦ Νοεμβρίου μηνὸς δὲν θέλει βρέξει εἰς Λονδῖνον καὶ ψευθεὶς τῆς ἐλπίδος, διότι δι' ὅλης ἐκείνης τῆς ἡμέρας ἔπεσε ραγδαία βροχὴ, ὁ λόρδος μὴ καταδεχόμενος νὰ φανῇ ὅτι ἐνίκηθη πληρώνων πρὸς τὸν Κόμητα τὰς δέκα λίρας, τὰς ὁποίας εἶχον προσδιορίσει ὡς πρόστιμον τοῦ στοιχήματος, ἀπηγγονίσθη τὴν νύκτα ἀφ' ἐνὸς τῶν στύλων τῆς κλίνης αὐτοῦ.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 42.

Τὸ μπουρλέσκο ἔχει χρησιμοποιηθεῖ, περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι οἱ ἄλλες τεχνικὲς, γιὰ νὰ δηλώσει μιὰ κατηγορία παρωδίας. Ἡ στενὴ τοῦ σχέση με τὴν παρωδία εἶναι ἐμφανῆς καὶ στὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο ὀρίζεται τὸ μπουρλέσκο στα λεξικά λογοτεχνικῶν ὀρων. Π.χ., ὁ Bernard Croquette παρατηρεῖ ὅτι «ὁ ὀρος μπουρλέσκο ἀναφέρεται, ὑπὸ στενὴ ἐννοια, στις παρωδίες σοβαρῶν ἔργων ποῦ παίζου με τὸ κοντράστ ἀνάμεσα στο εὐγενὲς τοῦ θέματος καὶ τὸ ευτελὲς τῆς γραφῆς».<sup>1</sup> Τὴν καταγωγὴ τοῦ μπουρλέσκου ἀπὸ τὴν παρωδία ἐπισημαίνει καὶ ὁ Schoentjes: «Τὸ μπουρλέσκο συνεχίζει τὴν παράδοση τοῦ Rabelais καὶ ἐνὸς ρεύματος τῆς μεσαιωνικῆς λαϊκῆς λογοτεχνίας: τῶν παρωδιῶν τῶν Goliards, δηλαδὴ τῶν κληρικῶν ἐκείνων ποῦ μετέγραφαν τὰ θρησκευτικὰ ποιήματα σε παρωδίες».<sup>2</sup> Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τὸ μπουρλέσκο ἀποτελεῖ λαϊκὴ λογοτεχνία. Ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ μελετητῆς, οἱ προϋποθέσεις ἀναγνώρισης καὶ ἀποκωδικοποίησης τοῦ μπουρλέσκου ἀπαιτοῦν λόγιο κοινὸ, ἐφόσον εἶναι ἀπαραίτητὴ ἡ γνώση τοῦ πρωτοτύπου. Συμβαίνει δηλαδὴ με τὸ μπουρλέσκο ὅ,τι συμβαίνει καὶ με τὴν παρωδία: παρὰ τὴν ὑποτίμησή τοῦ ἀπὸ τὴν κριτικὴ, πρόκειται γιὰ συγγραφικὲς πρακτικὲς υψηλῶν πνευματικῶν ἀπαιτήσεων, ὅπως θα δούμε στο σχετικὸ κεφάλαιο.

#### ε. Παρενδυσία (Travesty)<sup>3</sup>

Πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή παρωδίας μπουρλέσκο, δηλαδὴ μιὰ σκόπιμα ἀνάρμοστη μίμηση υψηλοῦ ὕφους ἢ συμπεριφοράς. Ὅπως καὶ τὸ μπουρλέσκο,

1. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, ὀ.π., σ. 89.

2. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, σ. 65.

3. Ὅπως ὁ ὀρος μπουρλέσκο, ὁ ὀρος travesty προέρχεται ἐπίσης ἀπὸ τὰ ἰταλικά (travestire = μεταμφιέζομαι) καὶ χρησιμοποιήθηκε στὴν Ἀγγλία καὶ στὴ Γαλλία τὸν 17ο αἰῶνα. Οἱ δύο ὀροι συχνὰ δὲν διαφοροποιούνται. Ὁ ὀρος κατέληξε νὰ σημαίνει περισσότερο ἕνα



η παρενδυσία συχνά δεν έχει ειρωνικό σκοπό, αλλά απλώς διασκεδάζει ή, ίσως με κάποια κακεντρέχεια, ανατρέπει, ή και τα δύο. Αυτήν την τεχνική χρησιμοποιεί συχνά ο Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός στα *Κορακιστικά* (1813).

Στο παρακάτω απόσπασμα από τον *Πίθηκο Ξούθ* η ηρωίδα μιμείται καθ' υπερβολήν τους υψηλούς τόνους της αυθεντικής ερωτικής συμπεριφοράς με στόχο την εξαπάτηση του θύματος στο οποίο απευθύνεται:

– Αί! όταν ή ευαίσθητος γυνή άφοσιωθή εις εκείνον, τόν όποϊον άπαξ ή καρδιά αύτης έτυχε να έκλέξη, νομίζει ευτυχίαν όσας δι' αυτόν δοκιμάζει θλίψεις και δυστυχίας· ή πείνα, ή δίψα, αί τρικυμίας, τó πύρ και ό σίδηρος δεν δύνανται να κλονίσωσι τήν άμετάτρεπτον αύτης σταθερότητα· τó να γίνη θύμα τού ειλικρινούς αύτης έρωτος, προξενεί εις αύτην άγαλλίασιν· ό θάνατος είναι δι' αύτην χαρά, διότι φέρει μεθ' έαυτης τήν ιδέαν τού ύπ' αύτης λατρευομένου ειδώλου· αί! Καλλίστρατε, δια να αισθανθή τις άληθώς τόν έρωτα, πρέπει να είναι γυνή!

*Ο πίθηκος Ξούθ*, σ. 135.

Η υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία είναι η μόνη τεχνική που μπορεί να πραγματωθεί και μη λεκτικά, και έχει χρησιμοποιηθεί από τη μουσική, τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο κτλ.<sup>1</sup>

μειωτικό τρόπο μέσω του οποίου ερμηνεύεται ένα λογοτεχνικό έργο υψηλής τέχνης με χυδαία γλώσσα.

1. Στην τεχνική υφολογική τοποθέτηση ο Muecke ταξινομεί και την παρωδία (ό.π., σ. 78), θεωρώντας την καθ' υπερβολήν μίμηση ενός ύφους (όχι υιοθέτηση ή επινόησή του) με στόχο τη γελιοποίηση υφολογικών μανιερισμών, ή επιτηδευμένων τρόπων. Σύμφωνα με την αντίληψή του, αυτός που παρωδεί διαλέγει ως πρόσχημα κάποιο αντικείμενο τετριμμένο ή ανάρμοστο ως επιπλέον τέχνασμα για να τραβήξει την προσοχή μας στους μανιερισμούς που διακωμωδεί. Αλλά η σύγχυση στον χώρο της ορολογίας φαίνεται αναπόφευκτη, ιδίως όταν πρόκειται για όρους που έχουν παρουσιάσει αλματώδη εξέλιξη. Π.χ., ο Worcester (*The Art of Satire*, ό.π., σ. 40-51) χαρακτηρίζει την παρωδία μπουρλέσκο και την υποτάσσει στη «σάτιρα μέσω της σύγκρισης». Διακρίνει μεταξύ υψηλού και ταπεινού μπουρλέσκου, με βάση τη νόρμα προς την οποία γίνεται η σύγκριση: στο πρώτο, το ενδιαφέρον εστιάζεται στις ομοιότητες του θέματος με μια πλασματική σταθερά· η μέθοδος είναι συγκριτική· στο δεύτερο εστιάζεται στις διαφορές· η μέθοδος είναι αντιθετική. Και τα δύο τα διαχωρίζει από τη λοιδωρία-σάτιρα, που την ορίζει ως ευθεία και διδακτική έκφραση μιας γνώμης, συνοδευόμενη από την ανακούφιση που επιφέρει το κωμικό. Παράλληλα, θεωρεί την παρωδία και το ψευδοηρωικό μορφές υψηλού μπουρλέσκου, επιτείνοντας τη σύγχυση και υποβαθμίζοντας έτσι την παρωδία, μια τεχνική με πολύ περισσότερες δυνατότητες και διαπλοκές. Επίσης, η αντίληψή του για τη λεκτική ειρωνεία είναι πολύ περιορισμένη. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα τελευταία χρόνια η παρωδία έχει θεωρηθεί κριτικό

## 18. Υποτονισμός ή μετριοπαθής διατύπωση (*Understatement*)<sup>1</sup>

Πρόκειται για την τεχνική που ο Jankélévitch ονομάζει λιτότητα (*litote*).<sup>2</sup> Μπορεί να πάρει τις παρακάτω μορφές:

### α. Άρνηση του αντιθέτου

Ένα καλό παράδειγμα αυτής της τεχνικής συνιστά το παρακάτω απόσπασμα:

– Έχετε δίκιο κιάρατσα... κυρία... γιατί καμμιά φορά μερικες τó παραξηλώνουε και βγαίνουε εις τόν κάτω γιαλό, σάν οί μουτσουναριές στόν Παρθένη· μα και σεΐς δά οί φραγκομαθημένες πολιτισσες δέ βάζετενε χίλια πράματα; να μη κανένας στήν κάμερά σας φύρνειτ' ό νοϋς του... λάδια, αλείμματα, νερά πράσινα και κόκκινα, άμουλάκια, γυαλάκια, μπουρνιδάκια, θαρρείς πώς είναι τού Δομίνικου ή σπετσαρία. Εϊν' άλήθεια πώς τά δικά σας μπιρίζουε, μα και τά δικά τους δέ βρωμοϋνε.

*Ο πίθηκος Ξούθ*, σ. 123.

### β. Αντικατάσταση ενός μεγίστου ή υπερθετικού με το ελάχιστο

Αυτή η μορφή ονομάζεται και μείωση. Είναι τυπικό χαρακτηριστικό του λεγόμενου σκωτσέζικου χιούμορ. Επίσης, απαντά συχνά στη γερμανική και αγγλική ποίηση. Παραδόξως, εμφανίζεται σε καταστάσεις μεγάλης συναισθηματικής φόρτισης.

Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό:

Έκ τοιαύτης επιστρέφων ήμέραν τινά ύπερεύθυμος εύωχίας άπεδύθη εις τήν συνήθη επί τής πλατείας παράστασιν ό Γιαμβατίστας, και κατá κακήν του τύχην δεν παρέλειψε τήν πυραμίδα. Αύτη άποτελείται, ως πάντες γνωρίζουσιν, εκ στιβάδος παντοίων άλλεπαλλήλων σκευών, τραπεζίων, καθισμάτων, βαρελιών, σταμνίων και φιαλών και τήν επί τής κορυφής πάντων τούτων άνύψωσιν ως άγάλματος τού θαυματοποιού. Τών πυραμίδων τούτων ή στερεότης δεν είναι άκριβώς όση και ή τών αίγυπτιακών, και πολλή άπαιτείται

εργαλείο, ένας τρόπος αντιμετώπισης από τον συγγραφέα του βάρους του παρελθόντος. Επίσης, έχει συνδεθεί με άλλες έννοιες της λογοτεχνίας, π.χ. αυτοαναφορικότητα, διακειμενικότητα. Γι' αυτό νομίζω πως δεν έχει θέση στον συγκεκριμένο κατάλογο. Αλλά στον όρο παρωδία θα επανέλθουμε διεξοδικότερα.

1. Muecke, ό.π., σ. 80.

2. Jankélévitch, ό.π., σ. 80.

παρά το ανάβητο ασφάλεια πατήματος και προσοχή προς διατήρησιν τῆς ἀσταθοῦς αὐτοῦ ἰσορροπίας.

«Ἱστορία ἐνὸς σκύλου», σ. 388.

Ο σαρκασμός και η τεχνική της λιτότητας αποτελούν τις πρώτες, χρονολογικά, μορφές ειρωνείας, αφού ήταν μέρος του ιδιολέκτου των δίχως παιδεία ανθρώπων.

### 19. Υπερτονισμός /μεγαλοποίηση (Overstatement)<sup>1</sup>

Σύμφωνα με την κριτική, η μεγαλοποίηση ή η υπερβολή είναι απαραίτητο συστατικό της παρωδίας, εφόσον μια απλώς ακριβής μίμηση του ύφους δεν θα είχε ειρωνικό αποτέλεσμα. Όμως αυτή η άποψη περιορίζει την έννοια της ειρωνείας. Συχνά καταλήγει σε φάρσα. Διακριτικό της γνώρισμα είναι ο υπερβολικός ενθουσιασμός από τη μεριά του αφηγητή.

Το παρακάτω απόσπασμα συνιστά ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα χρήσης υπερτονισμού που κλιμακώνεται καθώς προχωρά η αφήγηση:

‘Ο Καλλίστρατος Εὐγενίδης, ἀγωνιστής και τραπεζίτης, ἐνομιζέτο ὁ πλουσιώτερος, εὐφύστερος, πολυμαθέστερος και εὐγενέστερος νέος τῶν Ἀθηναίων ἐπιστρέψας κατὰ τὸ ἔτος 1844 ἐκ τῶν ἀνὰ πᾶσαν τὴν πεφωτισμένην Εὐρώπην σπουδαίων και μακρῶν αὐτοῦ περιηγήσεων, ὅπου εἶχε διδαχθῆ ἐν βραχεῖ διαστήματι χρόνου ὅλα τὰ φιλολογικά, φιλοσοφικά, ἐπιστημονικά, και πολιτικά μαθήματα, τὰς ὠραίας τέχνας και πολλαὶ παλαιὰς και νέας γλώσσας, κατῴκει ἐν τῇ πρωτεύουσῃ τῆς Ἑλλάδος παρά τὴν πλατεῖαν τοῦ Συντάγματος πλησίον τῶν Ἀνακτόρων, περιμένων τὴν ἀφεικτον εὐκαιρίαν τοῦ νὰ δυνηθῆ νὰ ὠφελῆσθαι διὰ τῶν ὑψηλῶν γνώσεων, τῶν ἐξόχων ἀρετῶν και τῆς μεγάλης αὐτοῦ πείρας τὴν πατρίδα, τὸ ἔθνος, τὴν ἀνατολὴν και δύσιν και ὅλην τὴν οἰκουμένην.

‘Ο πίθηκος Ξούθ, σ. 41.

### 20. Ειρωνική έκθεση (Irony displayed)<sup>2</sup>

Αυτή η τεχνική μπορεί να πάρει δύο μορφές:

α) Ο εἰρωνας παρουσιάζει την κατάσταση παραλείποντας τις λεπτομέρειες που την διαφοροποιούν ή την αποδυναμώνουν, ώστε να φανούν καθαρά οι ασυμβατότητες.

1. Muecke, ὁ.π., σ. 81.

2. Muecke, ὁ.π., σ. 82.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο εἰρωνας χρησιμοποιεί την ειρωνική έκθεση σε συνδυασμό με άλλες τεχνικές που την στηρίζουν και συνάμα την επικαλύπτουν:<sup>1</sup>

Ζῶσα δὲ [ἢ Σουλτανίτσα] ἀπὸ δέκα περίπου ἐτῶν ἐν τῇ πρωτεύουσῃ τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ τὸ σεμνὸν τῆς χηρείας ὄνομα, εἶχεν ἐλκύσει πρὸς ἑαυτὴν τὴν

1. Ὅπως ἤδη αναφέρθηκε, οἱ τεχνικές τῆς ειρωνείας τις περισσότερες φορές χρησιμοποιούνται ὄχι μεμονωμένα, ἀλλὰ σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους. Τὸ τελευταῖο ἀπόσπασμα ἀποτελεῖ ἕνα καλὸ παράδειγμα διαπλοκῆς τεχνικῶν, ἀφοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς ειρωνικῆς ἐκθέσεως ὁ συγγραφέας χρησιμοποιεῖ και ἄλλες τεχνικές, που θα ἐξετάσουμε συνοπτικά. Για τὴ σωστὴ ἀνάγνωση κάποιων ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ γνώση ὅλου τοῦ ἔργου.

α) *Παραπλανητικὴ παρουσίαση*: Ἡ φράση «τὸ σεμνὸν τῆς χηρείας ὄνομα» ἐρχεται σε ἀντίθεση με τὴν κοινῶς ἀποδεκτὴ ἀντίληψη για τὴ χηρεία. Ἐπίσης, ἡ τελευταία φράση «ἄφωσαν τὸ ἑλληνικὸν ἔθνος εἰς τὸν κολοφῶνα τῆς σημερινῆς αὐτοῦ τελειότητος, εὐδαιμονίας και δόξης» ἐρχεται σε ἀντίθεση με τὴν κοινὴ γνώση και ἐμπειρία.

β) *Κατηγορία μέσω ἐπαίνου*: Ὁ αφηγητὴς ἐπαινεῖ υποκριτικὰ και τὴν ηρώιδα και τοὺς μεγάλους ἄνδρες τῆς νεότερης Ἑλλάδας: «Τὰ ἔξοχα προτερήματα» και τὰ «γοητευτικὰ θέλητρα» που συγκίνησαν «τὰς εὐαισθητοὺς ψυχὰς πολλῶν ἐκ τῶν μεγάλων ἀνδρῶν και ἐνδόξων ἡρώων τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος» κ.ο.κ.

γ) *Υποκριτικὴ συμφωνία με τὸ θῆμα*: Στὴν παρακάτω φράση ἡ ειρωνεία δεν κατευθύνεται μόνον ἐναντίον τῶν πρωταγωνιστῶν ἀλλὰ και ἐναντίον ὅσων πιστεύουν στὴν εὐλακρινὴ πρόθεση τῆς Σουλτανίτσας και τῶν πολιτικῶν: «Βεβαιοῦσι μάλιστα ὅτι ὑπὸ τῶν τρυφερῶν αἰσθημάτων τοῦ ὠραίου τούτου πλάσματος ἠλεκτριζόμενοι αἱ πατριωτικὰ κεφαλαὶ τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς τελευταίας ἐν Ἀθήναις μεταπολιτεύσεως...»

δ) *Υπαινιγμός*: Ὁ υπαινιγμός στρέφεται ἐναντίον τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς μεταπολιτεύσεως, καθὼς ἡ συμπεριφορὰ τοὺς δείχνει ἐλλειψὴ φιλοπατρίας: «Ὑπὸ τῶν τρυφερῶν αἰσθημάτων τοῦ ὠραίου τούτου πλάσματος ἠλεκτριζόμενοι αἱ πατριωτικὰ κεφαλαὶ τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς τελευταίας ἐν Ἀθήναις μεταπολιτεύσεως».

ε) *Ἀμφισημία*: Στὴν ἴδια φράση ἡ ἀμφισημία τῆς λέξης «κεφαλαί» δημιουργεῖ δυνατότητα διπλῆς ἀνάγνωσης, καθὼς κατευθύνει τὴν ἀνάγνωση πρὸς τις σεξουαλικὲς δραστηριότητες τῶν ηρώων και ὄχι πρὸς τὴν πατριωτικὴν τοὺς δράση.

στ) *Υποκριτικὴ ἀγνοία*: Ὅλο τὸ κείμενο συνιστὰ τεχνικὴ υποκριτικῆς ἀγνοίας, καθὼς ὁ αφηγητὴς κρύβει, κατὰ τὴν παρουσίαση τῶν προσώπων, τὴν πραγματικὴν του γνώση για τὴν ηρώιδα και τὴ γενικότερη κατάσταση.

ζ) *Υπερβολή*: Ἡ φράση «ἄφωσαν τὸ ἑλληνικὸν ἔθνος εἰς τὸν κολοφῶνα τῆς σημερινῆς αὐτοῦ τελειότητος, εὐδαιμονίας και δόξης» εἰδοποιεῖ τὸν ἀναγνώστη, με τὸν υπερβολικὸν τῆς τόνο, νὰ εἶναι καχύποπτος ὡς πρὸς τὸ πραγματικὸ νόημα τῆς φράσεως.

η) *Ψευδοηρωικό*: Στὴν τελευταία φράση «ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης τὰ διατάγματα τῶν διορισμῶν τῶν πλείστων ἐπαλλήλων τοῦ κράτους ἐγράφοντο ἐπὶ τῶν γονάτων και καθ' ὑπαγόρευσιν τῆς ἀξιεράστου ταύτης δεσποίνης» εἶναι προφανὴς ἡ ειρωνικὴ πρόθεση τοῦ συγγραφέα καθὼς παρουσιάζει ἕνα ταπεινὸ θέμα με ὑψὸς ὑψηλῶ.

γενικήν προσοχήν τῶν κατοίκων τῶν Ἀθηνῶν καὶ συγκινήσει διὰ τῶν ἐξόχων αὐτῆς προτερημάτων καὶ γοητευτικῶν θελημάτων τὰς εὐαίσθητους ψυχὰς πολλῶν ἐκ τῶν μεγάλων ἀνδρῶν καὶ ἐνδόξων ἡρώων τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος. Βεβαιοῦσι μάλιστα ὅτι ὑπὸ τῶν τρυφερῶν αἰσθημάτων τοῦ ὠραίου τούτου πλάσματος ἠλεκτριζόμενοι αἱ πατριωτικαὶ κεφαλαὶ τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς τελευταίας ἐν Ἀθήναις μεταπολιτεύσεως, ὕψωσαν τὸ ἐλληνικὸν ἔθνος εἰς τὸν κολοφῶνα τῆς σημερινῆς αὐτοῦ τελειότητος, εὐδαιμονίας καὶ δόξης, καὶ ὅτι ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης τὰ διατάγματα τῶν διορισμῶν τῶν πλείστων ὑπαλλήλων τοῦ κράτους ἐγράφοντο ἐπὶ τῶν γονάτων καὶ καθ' ὑπαγόρευσιν τῆς ἀξιεράστου ταύτης δεσποίνης.

Ὁ Πύθιος Εὐθύ, σ. 119-120

β) Ο εἰρωνας δέχεται τὴν κατάστασιν τοῦ θύματος, ἀλλὰ τὴν ἀναπτύσσει σύμφωνα με τοὺς συλλογισμοὺς τοῦ θύματος, μέχρις ὅτου τὸ παράλογο τοῦ συμπεράσματος ἐρθεῖ ἀντιμέτωπο με τὴν ἀληθοφάνεια τῆς ἀρχικῆς κατάστασης.

Ἄλλὰ καὶ μεθυμένοι ὄντες μόνον περὶ ἀγίων πραγμάτων ὠμίλουν οἱ ὅσοι ἐκεῖνοι ἐρημῖται. Καθὼς δὲ οἱ γέροντες ἀγωνιστὰὶ χαίρουσι διηγούμενοι μετὰ τὸ δεῖπνον τὰς μάχας καὶ τὰ τρόπαιά των, οὕτω ἤρχισαν κἀκεῖνοι νὰ ἀνυμνῶσι τὰ θαύματα καὶ τὰς ἀθλήσεις των· ὁ μὲν ὅτι φιλευθεὶς ὑπὸ πτωχοῦ ἀνθρώπου, μὴ ἔχοντος ἄλλο τι νὰ προσφέρῃ αὐτῷ πλὴν μόνον ὀλίγην φακίην, ἐφύτευσε εἰς τὰ γένεια τοῦ ξενίζοντος κόκκινον σίτου, ὁ ὅποιος τοσοῦτον ἐπολλαπλασιάσθη, ὥστε ὁ καλὸς ἐκεῖνος ἄνθρωπος σείων τὴν γενειάδα ἐγένευσεν πεντήκοντα σάκκους σίτου· ὁ δὲ διηγήθη ὅτι κατὰ διαταγὴν τοῦ ἡγουμένου ἐφύτευσε εἰς τὸν κῆπον τῆς μονῆς τὴν ποιμαντικὴν αὐτοῦ ράβδον, ἣτις ποτιζομένη καθ' ἡμέραν δι' ὕδατος καὶ δακρύων, μετὰ τρεῖς χρόνους ἐβλάστησε καὶ ἔδωκε τόσῳ πολλοὺς καὶ παντοίους καρπούς, μῆλα, ροδάκινα, σύκα καὶ σταφυλάς, ὥστε ἐξ αὐτῶν ἐχορτάσθησαν ὅλοι οἱ ἀδερφοὶ τοῦ.

Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, σ. 196.

## B. Αυτοὑποτιμητικὴ εἰρωνεία (Self-disparaging irony)<sup>1</sup>

Ονομάζεται καὶ εἰρωνεία τῶν τρόπων. Ἐδῶ, ὅπως σημειώνει ὁ Muecke, ὑπαισθόμαστε κι ἓνας ἄλλος σημαντικὸς παράγοντας: ὁ χαρακτήρας καὶ ἡ προσωπικότητά του ἀφηγητῆ ἢ τοῦ συγγραφέα. Ὁ εἰρωνας δὲν εἶναι μιὰ ἀπρόσωπη φωνὴ ἀλλὰ φέρνει τὸν εαυτό του ἐπὶ σκηνῆς καὶ γίνεται πρόσωπο

1. Muecke, ὁ.π., σ. 62, 87-91. Βλ. καὶ Muecke, *Εἰρωνεία*, ὁ.π., σ. 84-85.

με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, παίζοντας τὸν ρόλο τοῦ ἀμαθοῦς, τοῦ πρωτόγονου, τοῦ συνεργάσιμου, τοῦ ἐνθουσιώδους κλπ. Ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο μεταμορφώνεται γίνεται ὁδηγὸς μας γιὰ τὴν ἀνίχνευση τῆς πραγματικῆς τοῦ γνώμης. Ἀντὶ νὰ ελαχιστοποιεῖ τὴ γνώμη τοῦ λέγοντας λιγότερα ἀπὸ ὅσα ξέρει, ελαχιστοποιεῖ τὸν εαυτό του, παρουσιάζοντάς τὸν λιγότερο ἐξυπνο ἢ βλακωδῶς ἐνθουσιώδη. «Ἡ μεταμφίεσή του», σημειώνει ὁ μελετητῆς, «εἶναι προορισμένη νὰ ἀποκαλυφθεῖ στὸν ἀναγνώστη, ἡ κρίση τοῦ ὁποῖου κατευθύνεται ὄχι ἐναντίον τῆς ἀγνοίας ἢ τῆς ἀφέλειας τοῦ ομιλητῆ, ἀλλὰ ἐναντίον τοῦ ἀντικειμένου τῆς ομιλίας». <sup>1</sup> Μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο, σύμφωνα με τὸν Muecke, ὁ εἰρωνας χρησιμοποιοῦ ἀπροσωπεία καὶ ἐτσι ἡ εἰρωνεία εἶναι ἡμιδραματοποιημένη, ἐφόσον ἔχουμε συνείδηση τοῦ προσώπου πίσω ἀπὸ τὴ μάσκα.

Τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν *Πολυπαθῆ*, ὅπου ὁ ἥρωας-ἀφηγητῆς ἐκθέτει τὴν ἀφελή συμπεριφορὰ τῆς νεανικῆς τοῦ ηλικίας, συνιστᾷ ἓνα ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα αὐτοὑποτιμητικῆς εἰρωνείας. Ἡ τεχνικὴ αὐτῆ χρησιμοποιοῦται συχνὰ ἀπὸ τὸν Παλαιολόγο στὸ συγκεκριμένο ἔργο:

Τότε ἰδὼν ὅτι οἱ πολλοὶ σύγχρονοι ἔρωτες δὲν εὐδοκίμοῦν, ἀπεφάσισα νὰ ἐκλέξω μίαν μόνην ἐρωμένην. Ἀπευθύνθη λοιπὸν εἰς νεανιδά τινα, ἣτις μ' ἐχαίρετοῦσε με εὐγένειαν εἰς τὸν περίπατον, καὶ ἐκ τούτου ὑπέθεσα ὅτι εἶχε πρὸς ἐμὲ συμπάθειαν. Ὅταν τὴν ἐξέφρασα τὸ αἰσθημᾶ μου, ἐγέλασε πολὺ ἀλλ' ἀκολούθως με εἶπεν ὅτι πρὸ πολλοῦ με ἀγαπᾷ καὶ αὐτὴ με ὅλην τὴν καρδίαν τῆς, καὶ ὅτι χαίρεται ἀνακαλύψασα αὐτὴν τὴν ἀμοιβαιότητα. Με ἐπρόσθεσε δὲ τόσους ἄλλους χαριεντισμούς, ὥστε ἤναψε τὴν κεφαλὴν μου. Τέλος τὴν ἐζήτησα ἀντάμωσιν, καὶ με εἶπε νὰ εὐρεθῶ περὶ τὸ μεσονύκτιον εἰς τὴν θύραν τῆς, καὶ νὰ φωνάξω δυνατὰ ὡς γάτος, διὰ νὰ με ἀκούσῃ, καὶ νὰ με εἰσάξῃ. Κατὰ δυστυχίαν ἤρχισε ραγδαία βροχὴ, καὶ ἡ νύξ ἦτον ζοφωδεστάτη· ἀλλὰ διὰ νὰ μὴ χάσω τὴν συνέντευξιν, ὑπῆγα, καὶ ἤρχισα τόσον τρομερὰ μιαιουλίσματα, ὥστε ἐξύπνησα ὅλην τὴν γειτονείαν. Τέλος βλέπων ἀνοίγουσιν τὴν θύραν καὶ ἐξερχόμενον ὑπηρέτην ἀναθεματίζοντα τὸν γάτον, ὥστε δὲν τὸν ἄφινε νὰ κοιμηθῆ, καὶ δίδοντα συγχρόνως εἰς αὐτὸν πέντε ἐξ κατακεφαλᾶς με τὸ φτυάριον τοῦ μαγειρίου. Ἐφυγον ὡς τῷ ὄντι βρεγμένος καὶ δαρμένος γάτος, καὶ ἐπέστρεψα εἰς τὴν οἰκίαν μου νὰ ἀλλάξω φορέματα καὶ νὰ βάλω οἰνόπνευμα εἰς τὰ πρηξίματα τῆς κεφαλῆς.

Ὁ πολυπαθῆς, σ. 19.

1. Muecke, *The Compass of Irony*, ὁ.π., σ. 87.

Γ. Αθώα ειρωνεία (*Ingénu irony*)<sup>1</sup>

Η παλαιότερη κριτική ονομάζει αυτή την κατηγορία ειρωνείας *satire ingénu*. Ο είρωνας αποσύρεται εν μέρει και παρουσιάζει επί σκηνής κάποιον αθώο ή αφελή, ο οποίος λειτουργεί ως φερέφωνό του και βλέπει ό,τι δεν μπορούν να δουν οι έξυπνοι. Τις περισσότερες φορές πρόκειται για χρήση προσωπείου ή για χαρακτήρες των οποίων η διαφορετική οπτική έρχεται σε αντίθεση με τη συνηθισμένη θεώρηση της πραγματικότητας. Όπως ήδη αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο τρελός είναι ένα τέχνασμα, αντίστροφο του συμβατικού χαρακτήρα, που μπορεί να χρησιμοποιείται ειρωνικά. Θυμίζω την ειρωνεία που δημιουργεί ο Σικαρίμπας στο διήγημά του «Ούλοι μαζί κι ό έρωτας» όπου η πρόσληψη του κόσμου από έναν κωφάλαλο υπονομεύει τις κοινά αποδεκτές ανθρώπινες αξίες και συμβάσεις και τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας.<sup>2</sup> Επίσης, την ειρωνική σύγκρουση που πετυχαίνει ο Βιζυηνός στα διηγήματά του μέσω της χρήσης «διαφορετικών» προσώπων, όπως π.χ. ο Μοσκώβ-Σελήμ, ο Κιαμήλ κ.ά.<sup>3</sup>

«Η αποτελεσματικότητα αυτού του είδους της ειρωνείας», παρατηρεί ο Muecke, «οφείλεται στην οικονομία των μέσων: κοινή λογική ή ακόμη αθωότητα ή άγνοια αρκούν για να δει κανείς μέσα από τις διαπλοκές της υποκρισίας και της εκλογίκευσης ή να διαπεράσει τα προστατευτικά πέπλα της σύμβασης και των συνηθισμένων ιδεών. Ο είρωνας δεν χρειάζεται να αναπτύξει όλες τις δυνάμεις του».<sup>4</sup> Αυτή η τεχνική βρίσκεται πολύ κοντά στη δραματοποιημένη ειρωνεία, ενώ πολλές φορές οι δυο τους συνδυάζονται. Έτσι, αναπόφευκτα, κάποτε συγχέονται από την κριτική. Πρόκειται για τεχνική που απαντά συχνά στη λογοτεχνία.

Στο παρακάτω απόσπασμα από τον *Πίθηκο Ξούθ* η οπτική της αφελούς υπηρέτριας (η οποία είναι από τα ελάχιστα πρόσωπα που «σώζονται») ηθικά μέσα στο έργο) υπογραμμίζει την ειρωνική ένταση, καθώς αντιτίθεται στην οπτική της διεφθαρμένης κυρίας της:

1. Muecke, ό.π., σ. 62, 91-92. Βλ. και Muecke, *Ειρωνεία*, ό.π., σ. 85-86.

2. Γιάννης Σικαρίμπας, *Καϊμοί στο Γκιρονήσι*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου. Νεφέλη, 1994, σ. 83-89.

3. Γ. Μ. Βιζυηνού, *Τα Διηγήματα*. Επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1991, σ. 167. Βλ. και Πέγκυ Καρπούζου, «Οι περιπαίχται και είρωνες: Η ποιητική της ειρωνείας στα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού», *Γεώργιος Βιζυηνός. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για τη ζωή και το έργο του, Κομοτηνή*, 1997, σ. 74-89.

4. Muecke, ό.π., σ. 91.

– Παρατήρησον εις την εικόνα ταύτην τής εφημερίδος τόν νέον τρόπον του κτενίσματος τής κεφαλής, διὰ νά με κάμης τās χωρίστρας· εἶναι του τελευταίου συρμού τῶν Παρισίων κατὰ τήν κυρίαν Λαφάρζαν (*Lafarge*).

– Οὐγὺ ὄμορφη ποῦν' ἡ ἔρημη! Ἄμμε γιατί φορεῖ μαῦρα; Ὁ πάγες της ἀπέθανε;

– Ὅχι, ἀλλ' ἡ κυρία αὕτη, γεννηθεῖσα ἐν Παρισίοις ἐξ εὐγενῶν γονέων, εἶχε λάβει τήν καλύτεραν ἀνατροφὴν του συρμού· ἐγνώριζε τήν μουσικὴν, ἐχόρευε κάλλιστα, ἐχειροκρότει χαριέντως εἰς τὸ θέατρον, ὠμίλει γλαφυρῶς περὶ παντὸς πράγματος, ἐνεδύετο φιλοκάλως καὶ εἶχεν ἀναγνώσει ὅλα τὰ μυθιστορήματα ἀπὸ του Βαλτερσκόττου μέχρι τής Σάνδης, τὰ ὅποια, ἀναπτερώσαντα τήν φυσικὴν αὐτῆς φαντασίαν, ἔκαμον νά ἐλπίζῃ δικαίως ὅτι ταχέως ἔμελλε νά γίνῃ σύζυγος κάμητός τινος ὑπουργοῦ τής οἰκονομίας, ἡ πρέσβευς ἐν Τουρκίᾳ· ἀλλὰ μείνασα ὄρφανὴ καὶ πτωχὴ μετὰ τὸν θάνατον τῶν γονέων αὐτῆς, διὰ ν' ἀποκατασταθῇ ἀνεξάρτητος, ἠναγκάσθη νά συζευχθῇ εἰς γάμον μετὰ τινος ἐργαστηριάρχου σιδηρουργοῦ, Λαφάρζου ὀνομαζομένου· ἐπειδὴ δὲ οὗτος καὶ οἱ συγγενεῖς αὐτοῦ, ὄντες ἄνθρωποι χυδαῖοι καὶ χωρὶς ἀνατροφῆς, ὠμίλουν πάντοτε περὶ ἐμπορίου καὶ τής οἰκιακῆς οἰκονομίας, ἡ δὲ εὐγενῆς αὕτη κυρία, φύσει εὐαίσθητος καὶ μὴ δυναμένη νά συμμορφωθῇ μετὰ τοιούτων ποταπῶν ἀνθρώπων, εὐφυῆς δὲ καὶ μεγαλοπράγμων, κατ' ἀρχὰς μὲν κατέπεισε τὸν σύζυγον αὐτῆς καὶ ἔγραψε διαθήκην, δι' ἧς ἄφηνεν αὐτὴν μόνην κληρονόμον· ἀκολούθως δέ, ἀποθανόντος του Λαφάρζου, τὰ δικαστήρια κατεδίκασαν εἰς διὰ βίου δεσμὰ τήν εὐγενῆ ταύτην κυρίαν, ὡς φαρμακεύσασαν τὸν σύζυγον αὐτῆς· ἀλλ' ὁ εὐγενῆς τρόπος, δι' οὗ ἡ σύζυγος του Λαφάρζου ὑπερασπίσθη, καὶ ἡ κατὰ τήν δίκην ἐπιδειχθεῖσα ἔξοχος αὐτῆς ἀνατροφὴ, ἐγόητευσαν ἐπὶ τοσοῦτον τās εὐαίσθητους τῶν Γάλλων καρδίας, ὥστε εὐθὺς μετὰ τήν καταδίκην αὐτῆς ἐδόθη τὸ ὄνομα τής Λαφάρζης εἰς ὅλα τὰ ἀριστουργήματα του συρμού τής ἐποχῆς.

– Καλ' εἶντα μοῦ λέτενε; Κιαμὲ σάν ἦτανε τέτοια παράλυτη, εἶντα της ἐλιμπιστήκετενε κι ἐκεῖνοι καὶ σεῖς, καὶ θέτενε νά κάμετενε καὶ τήν σκουφωσιά της.

Ὁ πίθηκος Ξούθ, σ. 125-127.

Δ. Δραματοποιημένη ειρωνεία (*Dramatized irony*)<sup>1</sup>

Ο είρωνας αποσύρεται εντελώς και απλώς παρουσιάζει ειρωνικές καταστάσεις, κατευθύνοντας τους χαρακτήρες έτσι ώστε να εκτεθούν στα μάτια του αναγνώστη. Αυτό το είδος ξεχωρίζει δύσκολα, αν και χρησιμοποιείται συχνά από μυθιστοριογράφους και θεατρικούς συγγραφείς. Ονομάζεται δρα-

1. Muecke, ό.π., σ. 63, 92-98.

ματοποιημένη ειρωνεία, επισημαίνει ο Muecke, διότι είναι, από την άποψη της ειρωνείας, παρουσίαση καταστάσεων της πραγματικής ζωής.

Στο παρακάτω παράδειγμα από τον Πολυπαθή, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί κοντά σε άλλες τεχνικές και δραματοποιημένη ειρωνεία:

‘Ο χειμὼν ἦτον δριμύτατος ἐκεῖνο τὸ ἔτος, καὶ ὁ φιλάργυρός μου, φειδόμενος τὰ ἔξοδα, ἦτον ἐλαφροενδυμένος· ὅθεν τὸν κατέλαβε δυνατὴ περιπνευμονία, ἥτις μετὰ τρεῖς ἡμέρας τὸν ἀφῆρασε. Δύο ἐνδεεῖς ἀνεψιοὶ του, οἱ ὁποῖοι, μὴ δυνηθέντες ἐν ὄσφ’ ἔξῃ ὁ θεῖος των νὰ κινήσωσι τὴν συμπάθειάν του, ἐπερίμενον ἀνυπομόνως τὸν θάνατον αὐτοῦ διὰ νὰ τὸν κληρονομήσωσι. Μαθόντες λοιπὸν ὅτι πνέει τὰ λοισθία, ἔτρεξαν, καὶ ἀφοῦ ἐπεσκέφθησαν τὰ κιβώτιά του, τὰ κατέγραψαν καὶ τὰ ἐσφράγισαν, ἦλθον εἰς τὸν κοιτῶνα καὶ τὸν ἐμοιρολόγησαν τόσο δυνατὰ, ὥστε ἀπὸ τὴν ταραχὴν ἐπεταχύνθη ἡ τελευταία τοῦ ἀσθενοῦς στιγμὴ. “Ἀμα ἐξέπνευσε, ἀφίνουν τὸν νεκρὸν εἰς τὴν γραῖαν, διὰ νὰ τὸν σαβανώσῃ, καὶ καταβαίνουν εἰς τὸ ταμεῖον διὰ νὰ μοιράσωσι τὰ χρήματα. Ἐπειδὴ δὲ ὁ εἷς ἦτον ἀνεψιὸς ἐξ ἀδελφοῦ καὶ εἶχε πρὸς τούτοις πολυαριθμότεραν οἰκογένειαν, ἀπαιτοῦσε νὰ λάβῃ τὸ μεγαλύτερον μερίδιον· ὁ ἄλλος δὲν ἔσπεργεν. Ἀπὸ τὴν φιλονεικίαν ἦλθον εἰς χεῖρας, καὶ ὁ ρωμαλαϊότερος, καταβαλὼν τὸν ἐξάδελφόν του, μ’ ἐν μόνον γρονθοκόπημα εἰς τὸν κρόταφον τὸν ἀφισεν ἄπνουν. Τὸ ἐν λείψανον ἐγιναν δύο. Ὁ φονεὺς, προβλέπων ὅτι θὰ τιμωρηθῇ διὰ τὸ ἐγκλημά του μεθ’ ἄνατον ἢ θὰ ἐξορισθῇ διὰ βίου εἰς Σιβηρίαν, ἦλθεν εἰς τόσῃν παραφροσύνῃν, ὥστε ἔτρεξε νὰ ἐκδικηθῇ εἰς τὸν θεῖον του, καίτοι νεκρὸν, ὡς αἴτιον τῆς δυστυχίας του. Ἀφοῦ λοιπὸν ὕβρισε καὶ κατηράσθη τὴν ψυχὴν του, ἐρράπισε τὸ πτώμα του καὶ τὸ ἐλάκτισεν. Ἡ ἀστυνομία εἰδοποιήθη καὶ οἱ χωροφύλακες συνέλαβον τὸν ἐγκληματίαν. Αἱ γυναῖκες τῶν δύο ἐξαδέλφων, μαθοῦσαι τὰς φρικώδεις ταύτας σκηνάς, ἦλθον μετὰ τὰ τέκνα των καὶ ἐγέμισαν τὴν οἰκίαν μεθ’ ἁλοθυμῶν καὶ ὀλοθυμῶν. Ἡ μόνη παρηγορία των ἦτον ἡ ἐλπίζομένη κληρονομία· ἀλλ’ εἰς ὁποίαν ἦλθον ἀπελπισίαν ὅταν αἴφνης παρουσιάζεται ἡ γραῖα, καὶ τὰς λέγει κλαίουσα, ὅτι οἱ λησταὶ ὠφελθέντες ἀπὸ τὸν θόρυβον ἐμβῆκαν καὶ ἔκλεψαν ὅλα τὰ κιβώτια καὶ παρ’ ὀλίγον νὰ φονεύσουν καὶ αὐτήν, διότι τοὺς εἶδε καὶ ἠθέλησε νὰ φωνάξῃ. Τὴν ἐπαύριον δὲν εἶχαν νὰ ἐξοδεύσουν κἄν διὰ τὴν κηδεῖαν τῶν δύο νεκρῶν, οἱ ὁποῖοι ἔμειναν τρεῖς ἡμέρας ἄταφοι ἕως ὅτου νὰ πωλήσουν τινὰ ἔπιπλα, καὶ νὰ τοὺς ἐνταφιάσουν. Ἴδου ὁποῖον τέλος ἔλαβε ὁ φειδωλὸς τοκαγλύφος, καὶ πόσον κακῶν ἔγινε πρόξενος ἡ ἐξ ἀδικιῶν ἀποκτηθεῖσα περιουσία του!

‘Ο πολυπαθῆς, σ. 74-75.

Εἶναι αυτονόητο, κατὰ τὸν μελετητὴ, ὅτι ἕνας συγγραφέας προικισμένος με λεκτικὴ φαντασία καλλιεργεῖ ἀπρόσωπη ειρωνεία, ἐνῶ ἕνας ἄλλος που

διαθέτει δραματικὴ φαντασία, τὰ υπόλοιπα εἶδη. Ἡ δραματοποιημένη ειρωνεία, ἀν καὶ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθῇ ὡς ὄπλο, εἶναι πολὺ συχνὰ ἐκφραση κωμικῆς ἢ ειρωνικῆς θέασης.<sup>1</sup>

Εδῶ αξίζει νὰ σημειωθῇ μιὰ ἄλλη συνεισφορά τῆς κριτικῆς, ἐξαιρετικὰ χρήσιμη ὅσον ἀφορᾷ τὸν εντοπισμὸ τῆς λογοτεχνικῆς ἀξίας τῆς ειρωνείας καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς βασικὲς κατηγορίες ειρωνείας που ἔχει ἐπισημάνει ὁ Muecke καὶ τὶς ὁποῖες ἐξετάσαμε ἀμέσως παραπάνω, ὁ Booth προτείνει καὶ δύο ἄλλες κατηγορίες που δὲν ἐπηρεάζουν τὴν τελικὴ ἐρμηνεία, ἀφοῦ κινούνται στὴν περιφέρεια τῆς ρητορικῆς καὶ ὄχι στὸ κέντρο: α) Τὶς στιγμιαῖες ειρωνείες που συνήθως χρησιμοποιοῦνται γιὰ ἐμφαση. Ἀν δὲν ἀναγνωρισθῶν δὲν ἀλλάζει τὸ νόημα, ὅμως ἡ χρῆση τοὺς ἐπηρεάζει τὸ ἦθος τοῦ ἀφηγητῆ. Πολὺ εὐστοχα ἡ κριτικὴ παρομοιάζει αὐτὴν τὴν ειρωνεία με χειρονομία. β) Τὸ ειρωνικὸ πορτρέτο: ὁ ἥρωας δὲν λέει τίποτε γιὰ τὸ ἀντικείμενο ειρωνείας ἀλλὰ γιὰ τὸν εαυτό του ἢ γιὰ τὸν κόσμον. Αὐτὴ ἡ κατηγορία μοιάζει με τὴν αὐτοῦποτιμητικὴν ειρωνεία που ἐξετάσαμε πιο πάνω.<sup>2</sup>

Ὁ παραπάνω κατάλογος τῶν τεχνικῶν που προτείνει ὁ Muecke, παρὰ τὶς ἀναπόφευκτες ἀλληλοεπικαλύψεις, εἶναι ἀποδεκτὸς ἀπὸ τοὺς περισσότερους μελετητὲς τῆς ειρωνείας. Ὁ Booth τὸν θεωρεῖ ἐξαιρετικὰ χρήσιμο, ἀν καὶ υπερβολικὰ λεπτομερειακὸ. Τὴν προσπάθεια τοῦ Norman Knox νὰ ἐπεκτείνει τὸν κατάλογο ταξινομώντας ὅλες τὶς περιπτώσεις ειρωνείας τὴν θεωρεῖ ἀναποτελεσματικὴ.<sup>3</sup> Ὡστόσο, κάποιες διακρίσεις που περιλαμβάνονται στο

1. Muecke, ὁ.π., σ. 93.

2. Κατὰ τὸν Booth (ὁ.π., σ. 139 καὶ 151) ὀρισμένα λογοτεχνικά ἔργα προσφέρουν σταθερὲς νόρμες γιὰ τὴν ἀνάγνωσή τους, κατανοητὲς ἀπὸ συγγραφέα καὶ ἀναγνώστη, ἐνῶ ἄλλα δὲν προσφέρουν συγκεκριμένη βάση γιὰ ἀναδόμηση. Στὴν πρώτη περίπτωση οἱ ειρωνείες ἀποκαθίστανται πρὸς ὄφελος μιᾶς ἠθικῆς, μιᾶς ἀλήθειας ἢ μιᾶς ἐννοίας. Στὴ δευτέρῃ ὅλες οἱ ἀλήθειες διαλύονται μέσα σὲ μιὰν ειρωνικὴν ἀγλή. Στὸ πρῶτο εἶδος οἱ νόρμες μπορεῖ νὰ εἶναι κτῆμα ὅλων τῶν ἀναγνωστῶν ἢ ἰδιωτικὲς ἢ ἰδιοσυγκρασιακὲς, ἀν καὶ πρόθεση εἶναι νὰ ἀναγνωρισθῶν ἀπὸ ὅλους τοὺς ἀναγνώστες. Στὸ δεύτερο εἶδος καταρρίπτονται ὅλες οἱ ἀξίες. Πάντως, τὸ βιβλίον τοῦ Booth, παρὰ τὴν χρησιμότητά του στὴν προσέγγιση τῆς ρητορικῆς τῆς ειρωνείας, πολλὰ φορὲς γίνεταὶ υπερβολικὰ ἀναλυτικὸ καὶ ἐπομένως δύσχρηστο.

3. Στὸ βασικὸ βιβλίον του που ἤδη ἀναφέρθηκε, *The Word Irony and its Context, 1500-1755* (1961), ὁ Knox ἐπιχειρεῖ μιὰ ταξινομήση τῶν τρόπων τῆς ειρωνείας, οἱ ὁποῖοι εἶναι πολὺ κοντὰ στὶς τεχνικὲς που διακρίνει ὁ Muecke. Εδῶ θὰ ἠθέλα νὰ διευκρινίσω ὅτι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἀντιπαρέρχομαι τὸ βιβλίον τοῦ Knox εἶναι ἐπειδὴ ἔχει συγκεκριμένη καὶ περιορισμένη ὀπτική: ὁ χωροχρόνος ὅπου ἐστιάζεται τὸ ἐνδιαφέρον του –ἀκόμη καὶ στὸ τελευταῖον μέρος τοῦ βιβλίου του, ὅπου διακρίνει μεταξύ τοὺς συναφεῖς ἄρους καὶ προβαίνει σὲ πολὺ χρήσιμες παρατηρήσεις– εἶναι ἡ κλασικὴ ἀγγλικὴ περίοδος καὶ ἐπομένως τίθεται

ξικό» της ειρωνείας που καταρτίζει ο Knox, αν και αμφισβητήθηκαν, όπως άλλωστε και οι τεχνικές του Muecke,<sup>1</sup> είναι πολύ χρήσιμες και θα αναφερθώ εδώ σ' αυτές που μπορεί να φανούν χρήσιμες για την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων. Ο Knox αναφέρεται σε «είδη», ισότιμα προφανώς με τις «τεχνικές» του Muecke, προσθέτοντας ορισμένες εύστοχες διακρίσεις:

α) Ανάμεσα στα είδη ειρωνείας που διακρίνει, συμπεριλαμβάνει την *ειρωνεία περιορισμένης εξαπάτησης*,<sup>2</sup> την οποία ονομάζει παροδική εξαπάτηση και την διαχωρίζει από την κανονική εξαπάτηση, διότι η πρώτη διαρκεί ώσπου ο ειρωνάς να φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα (να αναγκάσει τον συνομιλητή να αποκαλύψει την αλήθεια). Μια μορφή που μπορεί να πάρει αυτή η τεχνική είναι και η ακλόουθη: ο ειρωνάς μπορεί να χρησιμοποιεί διαφορούμενη γλώσσα για να κρύψει μέρος της αλήθειας από μέρος του κοινού. Επίσης, την διακρίνει από τη λεκτική ειρωνεία διότι το αποτέλεσμα προκύπτει από την ίδια την απάτη και όχι από την οπτική που αποκτά κανείς μέσω της απάτης.

β) Μια άλλη χρήσιμη κατηγορία είναι η *ειρωνεία των τρόπων*,<sup>3</sup> την οποία ο Knox υποτάσσει στον τύπο *κατηγορία μέσω επαίνου ή έπαινος μέσω κατηγορίας*. Συνίσταται στην παρουσίαση μιας πολύ ιδιαίτερης ανθρώπινης προσωπικότητας με βάση την τεχνική του επαίνου μέσω κατηγορίας. Αυτή η τεχνική, αν και ειδικότερη, μοιάζει με την *αυτοϊποτιμητική ειρωνεία*.

γ) Επίσης, χρήσιμη είναι η *επισήμανση της ειρωνείας ως πλάγιου μέσου*,<sup>4</sup> όπου διακρίνονται δύο υποκατηγορίες: 1) χρήση του συμπεράσματος μιας κριτικής ή ενός επιχειρήματος δίχως την έκθεση της ίδιας της κριτικής. Αυτός ο τρόπος προέρχεται από έναν παραδοσιακό τύπο σάτιρας που θεωρούνταν ειρωνικός, ίσως διότι φανέρωνε μόνο μέρος του νόηματός του και τα συμφραζόμενα καλούνταν να συμπληρώσουν το νόημα· 2) λογική απάντηση σε σχόλιο που δεν στέκει.

δ) Ένα άλλο σημείο που αξίζει να επισημανθεί είναι η τεχνική που χαρακτηρίζεται από τον Knox *αυστηρή επεξεργασία μιας μυθοπλασίας με στόχο τη σάτιρα ή την παραπλάνηση*.<sup>5</sup>

έξω από τα όρια της δικής μου μελέτης. Πάντως το κεφάλαιο που επιγράφεται «The Dictionary», όπου παρουσιάζει τις τεχνικές, αξίζει ιδιαίτερης προσοχής (Knox, ό.π., σ. 38-98). Βλ. Booth, ό.π., σ. 235.

1. Schoentjes, ό.π., σ. 306.
2. Knox, ό.π., σ. 42-45.
3. Knox, ό.π., σ. 45-55.
4. Knox, ό.π., σ. 82-83.
5. Knox, ό.π., σ. 84-89.

Είναι αυτονόητο ότι οι παραπάνω τεχνικές και διακρίσεις αφορούν την περιοχή της λεκτικής ειρωνείας.

## II. ΕΙΡΩΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ (Ironic situations)<sup>1</sup>

Η ειρωνεία, σε επίπεδο εφαρμογής, είναι παλαιό είδος. Λεξικογραφικά, όμως, η ειρωνεία των καταστάσεων, παρατηρεί ο Muecke, είναι γέννημα του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Σ' αυτήν την κατηγορία ειρωνείας κατά καιρούς δόθηκαν διάφορα ονόματα: τραγική, κοσμική, της μοίρας, των γεγονότων, των περιστάσεων, της τύχης, της ζωής, των χαρακτήρων κλπ. Ο Muecke χρησιμοποιεί μερικούς από αυτούς τους χαρακτηρισμούς, διακρίνοντας πέντε είδη ειρωνικών καταστάσεων, αλλά προειδοποιώντας συγχρόνως τον αναγνώστη πως ό,τι ονομάζει είδος μπορεί απλά να είναι διαφορετική όψη του ίδιου πράγματος. Και εδώ, κατά τον μελετητή, για να υπάρξει ειρωνεία απαιτούνται οι τέσσερις γνωστές προϋποθέσεις: α) διττότητα, β) αντίθεση, γ) αλαζονεία, δ) αθωότητα του θύματος. Επιπλέον, απαραίτος όρος είναι να υπάρχει ένας αναγνώστης ή θεατής με αίσθηση της ειρωνείας. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη διαίρεση που προτείνει, η ειρωνεία των καταστάσεων, η οποία δημιουργείται από την πλοκή του έργου, δηλαδή την αφήγηση γεγονότων και καταστάσεων που είναι ή φαίνονται ειρωνικά, μπορεί να πάρει τις εξής μορφές:

### A. Ειρωνεία της απλής δυσαρμονίας (Irony of simple incongruity)

Είναι η πιο κοινόχρηστη, η πιο απλή μορφή με το μικρότερο βαθμό ειρωνείας και απαντά συχνά στην καθημερινή ζωή. Είναι βασική δομή της ζωής (π.χ. η διαφήμιση ενός κέντρου αδυνατίσματος σε ένα βιβλίο συνταγών) και χρειάζεται απλώς ανεπτυγμένη αίσθηση της ειρωνείας για να γίνει αντιληπτή. Στη λογοτεχνία απαντά τόσο συχνά ώστε να περιττεύει η παράθεση παραδείγματος. Όταν παίρνει τη μορφή ασύμβατου διαλόγου μάλλον πρέπει να την εντάξουμε στη λεκτική ειρωνεία.

### B. Ειρωνεία των γεγονότων (Irony of events)

Η αντίθεση παρουσιάζεται ανάμεσα στα γεγονότα και στις προσδοκίες του θύματος. Όλοι οι όροι που κατά καιρούς δόθηκαν σε διάφορα είδη ειρωνείας των περιστάσεων (ειρωνεία της τύχης, της μοίρας, της ζωής, των πραγμάτων) μπορούν να υπαχθούν εδώ. Μια συχνή μορφή ειρωνείας των γεγονότων

1. Muecke, ό.π., σ. 99-115.

είναι να αποικτά κανείς πολύ αργά αυτό που κάποτε επιθυμούσε, επισημαίνει ο μελετητής. Και αυτή η μορφή ειρωνείας είναι πολύ συχρή στη λογοτεχνία. Θυμίζω πρόχειρα τα διηγήματα του Ροΐδη «Ἡ ἑορτὴ τοῦ πατρός μου» και «Τὸ παράπονο τοῦ νεκροθάπτου» ἢ τα διηγήματα του Βιζυηνοῦ, ὅπου χρησιμοποιούνται συστηματικὰ τα μοτίβα τῆς πλάνης και τῆς διάψευσης των προσδοκιῶν.<sup>1</sup>

### Γ. Δραματική ἢ τραγική ειρωνεία (Dramatic irony)

Ἡ δραματική ειρωνεία προϋποθέτει μια φιλοσοφική απόσταση, μια αποχὴ ἀπὸ τῆ ζωὴ σε οποιαδήποτε μορφή τῆς, γι' αὐτὸ και ἡ κριτικὴ τῆν ἔχει ονομάσει και «ειρωνεία τῆς απόστασης» ἢ «αποστασιοποίησης» (détachement). Για να ολοκληρωθεῖ ἡ ειρωνεία των γεγονότων χρειάζεται ἡ κακοτυχία του θύματος, ἐνῶ ἡ δραματικὴ ειρωνεία δεν χρειάζεται τῆ γνώση του αποτελέσματος. Ὅπως παρατηρεῖ ο Muecke, ἡ διαφορά ἀνάμεσα στο ἀποτέλεσμα τῆς δραματικῆς ειρωνείας και σ' αὐτὸ τῆς ειρωνείας των γεγονότων μοιάζει με τῆ διαφορά ἀνάμεσα στην ἀγωνία και στην ἐκπληξή. Ἡ ειρωνεία εἶναι ἐντονότερη ὅταν ο θεατὴς ἢ ο ἀναγνώστης γνωρίζει ὅσα πρόκειται να ἀνακαλύψει το θῦμα. Αὐτὴ ἡ κατηγορία χρησιμοποιεῖται πολὺ στα θεατρικὰ ἔργα, ἐφόσον ἐνυπάρχει στην ἴδια τῆ φύση του θεάτρου. Γίνεται πιο ἐντονη ὅταν συνοδεύεται ἀπὸ ἀμφισημία ἢ διπλὸ νόημα (double entendre), ὅταν το θῦμα λέει ἢ δέχεται με ἀθωότητα κάτι που ἀληθεύει, ἀπὸ ἀποψη διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη που αὐτὸ φαντάζεται. Ἡ τεχνικὴ σύμφωνα με τῆν ὁποία κάποιος δεν καταλαβαίνει καθόλου το νόημα των λέξεων που χρησιμοποιεῖ ἢ ἀκούει, και ἐκείνη ὅπου κάποιος δεν καταλαβαίνει σε τι κατάσταση βρῖσκεται, μπόρουν να θεωρηθοῦν μορφές τῆς δραματικῆς ειρωνείας, ἀν και πολλοὶ τις θεωροῦν δύο τελείως διαφορετικὰ εἶδη.<sup>2</sup> Μια παραλλαγὴ δραματικῆς ειρωνείας, που ἐπισημαίνει ο Muecke, εἶναι ἡ τεχνικὴ ὅπου οἱ χαρακτήρες χωρὶς να το ξέρουν συμμετέχουν σε σκηνές ἢ ἐπεισόδια ἢ κάνουν υπαινιγμούς που στη συνέχεια ἐπαληθεύονται, τεχνικὴ που ἀγαπᾶ ιδιαίτερα ο Shakespeare, ἀλλὰ ἀπαντὰ συχνὰ και στην ἐλληνικὴ λογοτεχνία. [Βλ. και ἐδῶ, σ. 88-89]. Θυμίζω πρόχειρα το διήγημα «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», ὅπου ἡ ῥήση τῆς μητέρας, ἡ ὁποία οὕτως ἢ ἄλλως εἶναι θῦμα δραματικῆς ειρωνείας, «ὁ φτωχὸς μας ὁ Χρηστάκης δὲν εὐρίσκει ἢ συχία, μόνο παλεύει μέσ' στὸ μνήμα του ὅσαις φορὲς νοιώθει τὸ φονιά του να πατῆ τὰ χῶματα. Καὶ τὸν νοιώθει

1. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οἱ μῦθοι τῆς ζωῆς και τοῦ ἔργου του Γ. Βιζυηνοῦ*. Καρδαμίτσα, 1992, σ. 159-162 και 173-174.

2. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Muecke, ὁ.π., σ. 106.

παιδί μου! Στὴν ἄκρη τοῦ κόσμου να εὐρίσκεται, ἐκεῖνος τὸν νοιώθει, σὰν να τοῦ πατοῦσε τὴν καρδιά του!» ενεργοποιεῖται στη συνέχεια, ἀφὸ ἡ μοῖρα φέρνει ἐτσι τα πράγματα ὥστε ο φονιάς να πατὰ ὄντως το χῶμα του τάφου.<sup>1</sup>

### Δ. Ειρωνεία τῆς αυτοεξαπάτησης (Irony of self-betrayal)

Πρόκειται για ἕνα πολὺ γνωστὸ εἶδος ειρωνείας το ὁποῖο πολλοὶ μελετητές τῆς ειρωνείας συχνὰ ταξινομοῦν στην κατηγορία τῆς Δραματικῆς ειρωνείας. Πράγματι οἱ δύο κατηγορίες μοιάζουν ἀλλὰ δεν ταυτίζονται, ἐφόσον ἡ ειρωνεία τῆς αυτοεξαπάτησης, ὅπως ἐπισημαίνει ο Muecke, πραγματώνεται ὅταν κάποιος με ὅ,τι λέει ἢ κάνει (ὄχι με ὅ,τι του συμβαίνει) ἐκθέτει τῆν ἀγνοία του, τις ἀδυναμίες του, τα λάθη, τις τρέλες του. Απαντὰ συχνὰ στους διαλόγους του Πλάτωνα και στον Λουκιανό.

Στο παρακάτω ἀπόσπασμα ο πρωτοπρόσωπος ἐνδοδιηγητικὸς ἀφηγητὴς του μυθιστορήματος *Ο Πολυπαθὴς* ἀποκαλύπτει τῆ διαφθορά του ἰδίου και του συστήματος:

Κατὰ τὰς ἰδιαιτέρας ὁδηγίας τοῦ νομοδιδασκάλου μου και κατὰ τὴν ἐπικρατοῦσαν, ἐκεῖ μὲν γενικῶς, ἀλλοῦ δὲ μερικῶς, συνήθειαν, ὅταν ἤμουν βέβαιος ὅτι θὰ κερδήσω τὴν ὑπόθεσιν, συνεφωνοῦσα με τοὺς πελάτας να λάβω τὸ ἥμισυ ἢ τὸ τρίτον τῆς χρεωστούμενης ποσότητος. Ὅταν ἦτον σαθρὰ, ἐξήτοῦσα ῥητὴν ἀνταμοιβήν, προπληρωτέαν. Ἐνίοτε ἐπληρονόμου και ἀπὸ τὰ δύο μέρη, και τότε παρέτεινον ἢ περιέπλεκον ὅσον δυνατὸν τὴν ὑπόθεσιν. Ἄλλοτε πάλιν, εἰς τὰς ἀμφιβόλους περιπτώσεις, συνεφωνοῦσα ἰδιαιτέρως και με τὰ δύο μέρη και ὁ κερδίζων με ἐπλήρως καλύτερα. Ἄλλὰ πόσα ἄλλα μέσα δὲν ἔχει να πλουτήσῃ εἰς ἐκεῖνον τὸν εὐλογημένον τόπον ὁ ἄξιος δικηγόρος, ὅταν μάλιστα αἱ ὑποθέσεις θεωροῦνται εἰς τουρικὰ δικαστήρια, τῶν ὁποίων οἱ κριταὶ εὐκολώτερα παρὰ οἱ λοιποὶ ἄλλοι, δωροδοκούμενοι, ἀποφασίζουν κατὰ τὴν ἐπιθυμίαν τῶν δικαζομένων! Εἰς τὰ Προξενεῖα τὰ τοιαῦτα εἶναι σπανιώτερα· ἀλλὰ ἐκεῖ πάλιν εἶναι ἄλλαι πηγαὶ πλοῦτου. Ἐὰν ἔχῃς τὸν προϊστάμενον τοῦ γραφείου φίλον σου και αὐτὸς εἶναι ἐλεύθερος προλήψεων, σὲ μεταχειρίζεται πλάγιον ὄργανον τῆς κερδοσκοπίας του, διευθύνων εἰς ἐσὲ τοὺς ἐνάγοντας, ἢ τοὺς ἐναγομένους, διὰ να τοὺς συμβουλευσῃς ἢ να συντάξῃς τὴν ἀναφορὰν των. Ἐσὺ κατ' ἀρχὰς φέρεις δυσκολίας, διστάσεις, φοβεῖσαι, τέλος συντρίβεται ἢ καρδιά σου, και ὑπόσχεσαι να μεσολαβήσῃς δυνάμει καλῆς πληρωμῆς, τὴν ὁποῖαν μοιράζεις ἀδελφικὰ, με τὸν ἐπίτροπον τοῦ δεῖνα Αὐτοκράτορος και δεῖνα Βασιλέως. Εἰς ὅλα αὐτὰ τὰ μυστήρια, με εἶχε μύθησῃ ὁ πάππος μου· και ἐπειδὴ ἐφρόντισα να τὰ βάλω ἀκριβῶς εἰς πρᾶξιν,

1. Γ. Βιζυηνοῦ, *Νεοελληνικὰ διηγήματα*, ὁ.π., σ. 68.

ἐν διαστήματι τριῶν ἐτῶν ἐκέρδησα ὑπὲρ τὰς 100 χιλιάδας γρόσια. Τινὲς ὠνόμαζον τὰ τοιαῦτα αἰσχροκερδείας. Ἐντοσούτῳ, ὅλοι οἱ συνάδελφοί μου, καὶ οἱ ἦττον εὐσυνείδητοι, ἐθεωροῦντο ὡς τίμιοι ἄνθρωποι.

Ὁ πολυπαθής, σ. 24-25.

### Ε. Ειρωνεία του διλήμματος (Irony of dilemma)

Σύμφωνα μ' αυτήν την τεχνική ειρωνείας το θύμα, είτε γνωρίζοντάς το είτε όχι, βρίσκεται σε «απίθανη» κατάσταση. Μερικές φορές ο ειρωνάς συμμερίζεται την τύχη του θύματος και τότε γίνεται κι αυτός θύμα της ειρωνείας. Για να είναι κανείς θύμα «απίθανης» κατάστασης, διλήμματος ή παραδόξου, πρέπει να παγιδευτεί ή να ξαφνιαστεί. Αλλά, όπως επισημαίνει ο Muecke, για να είναι θύμα ειρωνείας πρέπει συγχρόνως να πιστεύει ότι ζει σ' έναν κόσμο όπου είναι αδύνατο να πέσει θύμα μιας τέτοιας κατάστασης. Ένα καλό παράδειγμα τέτοιας ειρωνείας είναι ενδεχομένως ο Μοσκώβ Σελήμ με τις ιδεολογικές παλινδρομήσεις του. Ως θύμα, συνεχίζει ο μελετητής, δεν μπορεί κανείς να αποφύγει την ειρωνεία όσο πιστεύει σ' έναν κόσμο ηθικό και λογικό.

Εκείνο που πρέπει να επαναλάβω εδώ τελειώνοντας, είναι ότι τις περισσότερες φορές οι τεχνικές χρησιμοποιούνται όχι μεμονωμένα αλλά σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους και με τα συμφραζόμενά τους (βλ. το παράδειγμα που ενδεικτικά δίνω σε υποσημείωση στη σελίδα 179), ενώ συχνά δεν είναι σαφές σε ποια κατηγορία πρέπει να υπαχθεί μια τεχνική. Παρ' όλα αυτά, η δημιουργία μιας τυπολογίας τεχνικών, όπως αυτή του Muecke, είναι εξαιρετικά χρήσιμη, καθώς καθιστά τον αναγνώστη πιο «καχύποπτο» απέναντι στο κείμενο και τον εντάσσει στο επικοινωνιακό παιχνίδι.

## ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΙΡΩΝΕΙΑΣ

### I. ΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΡΩΝΕΙΑ

#### A. Απρόσωπη ειρωνεία

1. Κατηγορία μέσω επαίνου
2. Έπαινος μέσω κατηγορίας
3. Υποκριτική συμφωνία με το θύμα
4. Υποκριτική συμβουλή ή ενθάρρυνση του θύματος
5. Ρητορική ερώτηση
6. Υποκριτική αμφιβολία
7. Υποκριτικό σφάλμα ή άγνοια
8. Υπονοούμενο και υπαινιγμός
9. Ειρωνεία μέσω αναλογίας
10. Αμφισημία
11. Υποκριτική παράλειψη αποδοκιμασίας
12. Υποκριτική επίθεση κατά του αντιπάλου του θύματος
13. Υποκριτική υποστήριξη του θύματος
14. Παραπλανητική παρουσίαση ή εσφαλμένη επιχειρηματολογία
15. Εσωτερική αντίφαση
16. Εσφαλμένος συλλογισμός
17. Υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία
  - α. Ειρωνικός τρόπος
  - β. Υφολογική τοποθέτηση
  - γ. Ψευδοηρωικό
  - δ. Μπουρλέσκο
  - ε. Παρενδυσία
18. Υποτονισμός ή μετριοπαθής διατύπωση
  - α. Άρνηση του αντιθέτου
  - β. Αντικατάσταση ενός μεγίστου ή υπερθετικού με το ελάχιστο
19. Υπερτονισμός/μεγαλοποίηση
20. Ειρωνική έκθεση

#### B. Αυτοϋποτιμητική ειρωνεία

#### Γ. Αθώα ειρωνεία

#### Δ. Δραματοποιημένη ειρωνεία

### II. ΕΙΡΩΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

- A. Ειρωνεία της απλής δυσαρμονίας
- B. Ειρωνεία των γεγονότων
- Γ. Δραματική ή τραγική ειρωνεία
- Δ. Ειρωνεία της αυτοεξαπάτησης
- E. Ειρωνεία του διλήμματος



## Γ. Η ηθική της ειρωνείας

Ανάλογα με την εποχή η ειρωνεία έχει τραβήξει το ενδιαφέρον των λογοτεχνικών κριτικών, των φιλοσόφων, των θεωρητικών, των θεολόγων, των ψυχολόγων, των κοινωνιολόγων, συνιστώντας ένα αντικείμενο που συχνά κίνησε την καχυποψία των μελετητών, όσον αφορά τις προθέσεις της και τη λειτουργία της. Ήδη στα 1272 ο Θωμάς Ακινάτης στο έργο του *Summa Theologiae* παρατηρεί ότι η ειρωνεία συνιστά αμάρτημα εφόσον ουσιαστικά αποτελεί απομάκρυνση από την αλήθεια.<sup>1</sup> Η ειρωνεία ως ρητορικό, σατιρικό ή ευρετικό τέχνασμα και ως φιλοσοφική έννοια προσέγγισης της γλώσσας, της ερμηνευτικής διαδικασίας και της επικοινωνίας έχει αποτελέσει ένα από τα πιο αγαπημένα θέματα των κριτικών. Τις τελευταίες δεκαετίες, η εγγλελιανή παράδοση που εξισώνει την ειρωνεία με την άρνηση έχει βρει πολλούς υποστηρικτές. Η ειρωνεία έχει θεωρηθεί ναρκισσιστικό προϊόν μιας «ειρωνικής εποχής δίχως πίστη» και συνήθως αντιπαράτίθεται νοσταλγικά στο «ειλικρινές» παρελθόν.<sup>2</sup>

Αλλά οι υποστηρικτές της ειρωνείας είναι περισσότεροι από τους κατηγορούς της. Όπως παρατηρεί ο Schoentjes, «οι υπερασπιστές της ειρωνείας ανήκουν κυρίως στους αριστερούς προοδευτικούς, καλύπτοντας όλο το φάσμα απ' τον σοσιαλισμό του Anatole France μέχρι τον αναρχισμό του [Joseph] Proudhon».<sup>3</sup> Ωστόσο, ένας από τους σημαντικότερους θιασώτες της είναι γνωστό πως υπήρξε ο Thomas Mann, ο οποίος την θεωρούσε, μαζί με το ερωτικό στοιχείο, συστατικό της «εξαιρετικά λεπτής, δύσκολης, διεγερτικής και επώδυνης σχέσης ζωής και πνεύματος».<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Mann, παρατηρεί ο Schoentjes, ο διανοούμενος οφείλει να επιλέξει ανάμεσα στο είτε του ριζοσπαστισμού και στο και της ειρωνείας: «Ο Mann δείχνει ότι ο πλούτος της τέχνης βρίσκεται στην ίδια την καταστατική της αντίφαση: στο ότι είναι ταυτόχρονα προσκόλληση στη ζωή και αποστασιοποίηση απ' αυτήν. Η τέχνη είναι ειρωνική διότι κατέχει μια θέση ενδιάμεση μεταξύ ζωής

1. Schoentjes, *Poétique de l'Ironie*, ό.π., σ. 270-271. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους κατηγορούς της ειρωνείας κυρίως στη Γαλλία, βλ. ό.π., σ. 269-272.

2. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις κατηγορίες που έχουν διατυπωθεί εναντίον της ειρωνείας τη νεότερη εποχή, καθώς και σχετική βιβλιογραφία, βλ. Hutcheon, *Irony's Edge*, ό.π., σ. 28-29.

3. Schoentjes, ό.π., σ. 272.

4. Τόμας Μαν, *Στοχασμοί ενός απολιτικού*. Μτφρ. Μαντώ Πουλή, Ίνδικτος, 2001, σ. 689.

και πνεύματος: είναι ταυτόχρονα συντηρητική και ριζοσπαστική, με συνέπεια η ειρωνεία να μην ταυτίζεται με κανέναν από τους δύο πόλους αλλά να ταλαντεύεται αναγκαστικά ανάμεσά τους».<sup>1</sup>

Συνοψίζοντας τις αρετές της ειρωνείας, ο Muecke, επισημαίνει ότι η ειρωνεία μπορεί να λειτουργήσει αυτοπροστατευτικά, εφόσον βοηθά τον είρωνα να μην πάρει συγκεκριμένη θέση, όταν δεν θέλει να πάρει θέση, είτε γιατί δεν είναι σίγουρος για την κρίση του είτε γιατί δεν θέλει να εκθέσει την πραγματική του άποψη. Εξάλλου, με τις ποικίλες τεχνικές της η ειρωνεία δίνει πολλές δυνατότητες στον χειριστή της να μην αποκαλύψει την πραγματική του άποψη. Είναι γνωστό ότι η ειρωνεία προϋποθέτει κάποιον που μπορεί να αποστασιοποιηθεί τόσο από το θύμα του όσο και από τον εαυτό του, αφού η λειτουργία της είναι κατεξοχήν διανοητική. «Η δυνατότητα να υιοθετεί κανείς ειρωνική ματιά μπορεί να απορρέει κατευθείαν από κάτι τόσο θεμελιώδες, όσο η μοναδικά ανθρώπινη ικανότητα συμβολικής χρησιμοποίησης της γλώσσας», επισημαίνει ο Muecke. «Το να μπορεί κανείς να αντικαθιστά τα πράγματα με λέξεις σημαίνει να μπορεί να αναδύεται, έστω και μερικά, από τη ρευστότητα της αγνής υποκειμενικότητας, από τα επίπεδα του καθαρού συναισθήματος, της ίδιας της εμπειρίας και της ενστικτώδους δράσης».<sup>2</sup>

Από τη μια μεριά η ειρωνεία έχει θεωρηθεί ως ενδεχομένως ο μόνος τρόπος να αντιμετωπίσει κανείς αποτελεσματικά μια ζωή γεμάτη αντιφάσεις και αβεβαιότητα, από την άλλη μεριά η ηθική της έχει θεωρηθεί αμφίβολη. Κι αυτό γιατί η ειρωνεία μπορεί να οδηγήσει στον μηδενισμό, εφόσον από τη φύση της, όπως παρατηρεί ο μελετητής, έχει την ιδιότητα να μπορεί να διαφθείρει τον είρωνα.<sup>3</sup> «Ζούμε σ' έναν κόσμο», συνεχίζει ο Muecke, «που μας ασκεί διάφορες αντιφατικές πιέσεις. Η σταθερότητα είναι μια βασική ανθρώπινη ανάγκη, αλλά αναζητώντας την διατρέχει κανείς τον κίνδυνο να εγκλωβιστεί σ' ένα συμπαγές, κλειστό πολιτικό, ηθικό ή διανοητικό σύστημα. Χρειαζόμαστε την αναγέννηση που προκύπτει από την αλλαγή, αλλά όχι την παλινδρόμηση από τη μια καινοτομία στην άλλη. [...] Η ειρωνεία πρέπει να αντιμετωπίζεται ως περισσότερο διανοητική παρά ηθική δραστηριότητα. Που σημαίνει ότι η ηθική της ειρωνείας, όπως η ηθική της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της τέχνης, είναι η ηθική της νόησης. Η αρετή του είρωνα είναι η πνευματική εγρήγορση και ευκίνησία».<sup>4</sup> Ενδιαφέρονσα είναι η παρατήρηση

1. Schoentjes, ό.π., σ. 273.

2. Muecke, ό.π., σ. 247.

3. Muecke, ό.π., σ. 242.

4. Muecke, ό.π., σ. 247.

του Hamon ότι η ειρωνεία έχει διπλή λειτουργία όχι μόνον όσον αφορά τα συστήματα σκέψης αξιών και κανόνων αλλά και όσον αφορά τον αναγνώστη, εφόσον λειτουργεί συγχρόνως ως έλξη και ως άπωση, δημιουργώντας μια κοινότητα συνενοχής και αποκλείοντας μια άλλη.<sup>1</sup>

Για τον Jankélévitch η ειρωνεία, παρ' όλο που συνεπάγεται κάποιους κινδύνους, τόσο για τον έιρωνα όσο και για τα θύματά του, είναι το αντίδοτο στον σχολαστικισμό, στις ψευδείς τραγωδίες, στις μονομανίες, στην τάση για απόλυτεςπίστεεις ή για ολοκληρωτικές οδύνες: είναι ταυτόχρονα «αρχή μέτρου και ισορροπίας» και «μια από τις μορφές της αιδημοσύνης»: είναι «η συνείδηση πως καμιά αξία δεν εξαντλεί όλες τις αξίες».<sup>2</sup> «Η ειρωνεία», υποστηρίζει ο Jankélévitch, «είναι υπερβολικά ηθική για να είναι πραγματικά καλλιτέχνηδα, όπως είναι πολύ σκληρή για να σ' αλήθεια κωμική. Νά, ωστόσο, κάτι που τα κάνει να πλησιάζουν: η τέχνη, το κωμικό κι η ειρωνεία γίνονται δυνατά εκεί όπου χαλαρώνει η επείγουσα βιοτική ανάγκη».<sup>3</sup> «Η σκέψη», συνεχίζει ο φιλόσοφος, «διέσχισε στη διάρκεια της ιστορίας της, πολλές οάσεις ειρωνείας. Αυτές είναι εποχές "σχολαστικής ζωής", ελευθερίας και σκωπτικών αστεϊσμών, όπου η σκέψη παίρνει μια καινούργια ανάσα και ξεκουράζεται από τα συμπαγή συστήματα που την καταπίεζαν».<sup>4</sup>

Περίπου επτά δεκαετίες αργότερα, μια σύγχρονη μελετήτρια της ειρωνείας, η Claire Colebrook φαίνεται ακόμη πιο αυστηρή απέναντι στην ειρωνεία: «Η ειρωνεία», παρατηρεί, «καταστρέφει την αμεσότητα και την ειλικρίνεια της ζωής: μέσω της ειρωνείας δεν ζούμε απλώς τα νοήματα του κόσμου, αλλά μπορούμε να αναρωτηθούμε τι σ' αλήθεια σημαίνουν αυτά τα νοήματα». Επομένως, η ειρωνεία ευθύνεται για τη ρευστότητα και την εξάρτηση όλων των γενικών εννοιών από τα συμφραζόμενά τους: ακόμη περισσότερο: η καλή γνώση της ειρωνείας μας επιτρέπει να προσλαμβάνουμε ανταγωνιστικά και ασυνεχή συμφραζόμενα.<sup>5</sup>

Όπως είδαμε παραπάνω, η κριτική φαίνεται να συμφωνεί όσον αφορά το γεγονός ότι τον περασμένο αιώνα η λογοτεχνία έγινε πιο ειρωνική, διότι αυξήθηκε η ασυμφωνία μεταξύ νοήματος και διατύπωσης, πραγματικότητας και φαινομένων. Αυτή η άποψη είναι κληρονομιά της μεταφυσικής παράδοσης που αντιθέτει το νόημα στη διατύπωση όπως το είναι στο φαίνεσθαι

1. Hamon, ό.π., σ. 125-126.

2. Jankélévitch, ό.π., σ. 159-160.

3. Jankélévitch, ό.π., σ. 13.

4. Jankélévitch, ό.π., σ. 14.

5. Claire Colebrook, ό.π., σ. 3-4.

ή την ειλικρίνεια στην απάτη. Όπως επισημαίνει η Lang, η ειρωνεία για καιρό θεωρούνταν ανήθικη ή εγκληματική, γιατί συνιστούσε μη τελεολογική χρήση της γλώσσας. Οι ίδιες κατηγορίες της ανηθικότητας, αρρώστιας, διαστροφής που βαραίνουν την ειρωνεία, εμφανίζονται ξανά στη στάση των ηθικολόγων απέναντι στο χιούμορ, που συνιστά μια άλλη «χαριτωμένη χρήση της γλώσσας».<sup>1</sup> Αλλά, όπως προσφυώς παρατηρεί ο Jacques Barzun αναφερόμενος στο θέμα της ηθικής διάστασης της ειρωνείας, «το να μη θαυμάζει κανείς τίποτε από φόβο μήπως εξαπατηθεί, είναι μια προϊούσα ασθένεια του πνεύματος».<sup>2</sup>

1. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η θέση της Lang είναι ότι ένας συγκεκριμένος τύπος ειρωνείας ιδωμένος ως απόκλιση από την αλήθεια, δίχως κάποια στιγμή σύγκλισης προς αυτήν, ταυτίζεται μεταφυσικά και ηθικά με το χιούμορ που ορίζεται ως παιχνίδι με τις λέξεις, ή ως λόγος που δεν προσανατολίζεται προς την Αλήθεια. Lang, ό.π., σ. 42.

2. Jacques Barzun, *Romanticism and the Modern Ego*. Boston, 1943, σ. 172. (Παρατίθεται από τον Muecke, ό.π., σ. 241).

III  
ΠΑΡΩΔΙΑ

*Art comes out of art; it begins with imitation, often in the form of parody.*

Alan Bennett, *Writing Home* (1994)

## Α. Περιορισμοί

### 1. Η σύγχυση της κριτικής

Όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, ο όρος *παρωδία* επανέρχεται συχνά στις θεωρητικές προσεγγίσεις των εννοιών *σάτιρα* και *ειρωνεία* και εμπλέκεται στη γενικότερη σύγχυση που χαρακτηρίζει την κριτική. Εξετάζοντας τις τεχνικές της ειρωνείας διαπιστώσαμε πως ο Muecke θεωρεί την παρωδία –μαζί με τον ειρωνικό τρόπο, την υφολογική τοποθέτηση, το ψευδοηρωικό, την καρικατούρα και το μπουρλέσκο– μια τεχνική υφολογικά σηματοδοτημένης λεκτικής ειρωνείας. Άλλοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η παρωδία ανήκει στο γένος *σάτιρα* και έχει διπλό σκοπό: τη γελοιοποίηση και την αναμόρφωση. Αυτή η άποψη ξεκίνησε από τον πρώτο αγγλόφωνο μελετητή της μοντέρνας *σάτιρας*, τον Worcester, και έχει βρει πολλούς υποστηρικτές έως τις μέρες μας. Κοινό στοιχείο στην αντίληψη αυτών των μελετητών αποτελούν δύο βασικά χαρακτηριστικά της παρωδίας, το κωμικό και η παραμόρφωση, εφόσον η παρωδία ορίζεται ως κωμική και παραμορφωμένη αναπαραγωγή ενός ύφους.<sup>1</sup>

Η σύγχυση που επικρατεί, όσον αφορά τον προσδιορισμό των εννοιών που συνιστούν την ποιητική της ανατροπής και ιδίως την παρωδία, νομίζω πως καθρεφτίζεται με ευκρίνεια στην παρατήρηση του Jankélévitch: «Η διογκωμένη παρωδία δεν έχει οπισθοβουλίες: όντας καθαρά αρνητική, δεν υιοθετεί από το θύμα της παρά τον ρυθμό της ομιλίας, τα ρούχα ή τις γκριμάτσες, για να προκαλεί το γέλιο εις βάρος του. Είναι περισσότερο ηθοποιός παρά φιλόσοφος. Πρόκειται για ειρωνεία χονδροειδή, φαιδρή και κυνική, μια *σάτιρα* απροσανατόλιστη που η ηρωική και κωμική της γελοιοποίηση παραμένει χωρίς σημασία».<sup>2</sup>

Το μεγάλο χάσμα που ανοίγεται ανάμεσα στην παραπάνω παρατήρηση του 1936 και στους ορισμούς των δύο τελευταίων δεκαετιών αποδεικνύει την αδιαμφισβήτητη εξέλιξη του όρου όχι μόνον όσον αφορά την κριτική αλλά και τη λογοτεχνία. Τις τελευταίες δεκαετίες τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα

1. Βλ. εδώ στο κεφάλαιο για τη *σάτιρα* I.A.2. Παρομοίως: Highet, ό.π., σ. 67· Hodgart, ό.π., σ. 122· Petro, ό.π., σ. 12.

2. Jankélévitch, ό.π., σ. 97.

βοήθησαν την κριτική να συνειδητοποιήσει τη μεγάλη σπουδαιότητα της παρωδίας στη γενική ανάπτυξη των λογοτεχνικών μορφών και ιδίως στο μυθιστόρημα.<sup>1</sup> Επίσης, έγινε φανερό ότι η παρωδία δεν μπορεί να θεωρείται πια απλώς ένας τρόπος για να κρίνει κανείς τα αντικείμενα της μίμησης ή να εκφράζει ειρωνεία. Η διάδοσή της στον 20ό αιώνα επιβάλλει διεξοδικότερη εξέταση με παράλληλη επισκόπηση των λογοτεχνικών κειμένων και της λογοτεχνικής κριτικής.

Η παρωδία, γνωστή ως λογοτεχνικός τρόπος από την αρχαιότητα, γνώρισε πολλές μεταμορφώσεις έως σήμερα. Όπως προκύπτει από τον κατάλογο των χρήσεων της παρωδίας, έτσι όπως έχουν διερευνηθεί από τους σημαντικότερους μελετητές της, και τις οποίες συνοψίζει η Margaret Rose, αντίστοιχες μεταμορφώσεις έχουν συμβεί και στον χώρο της κριτικής. Η Rose συνθέτει ένα τρίπτυχο όπου στεγάζει τους ορισμούς και τους χαρακτηρισμούς της παρωδίας α) στη μοντέρνα εποχή (από την Αναγέννηση κ.ε.), β) στην όψιμη μοντέρνα εποχή (από το 1960 κ.ε.), και γ) στη μεταμοντέρνα εποχή (από το 1970 κ.ε.). Στην πρώτη κατηγορία κυριαρχούν οι όροι *μπουρλέσκο*, *κωμικό*, *γελοίο*, *κριτική*, ενώ δεν λείπουν οι όροι *μίμηση* και *μεταμυθοπλασία* και οι χαρακτηρισμοί «*παρασιτική*», «*μη αυθεντική*». Στη δεύτερη κατηγορία οι διαφωνίες μεταξύ των κριτικών αυξάνουν, εφόσον δεν κυριαρχεί ένας ορισμός, ενώ εμφανίζονται διάσπαρτοι περιγραφικοί χαρακτηρισμοί: «*κωμική*», «*αμφισβήτηση και διαστροφή*», «*κριτική της πραγματικότητας*», «*μη αυθεντικότητα*», «*έλλειψη δύναμης, σκοπιμότητα*», «*διακειμενική αλλά μερικές φορές ανοργάνωτη*», «*μηδενιστική*», «*ελάχιστη μεταμόρφωση*», «*επανάληψη με διαφορές, δίχως απαραίτητα κωμικό στοιχείο*», «*αρρωστημένη*». Στην τρίτη κατηγορία κυριαρχούν συντριπτικά οι όροι «*μεταμυθοπλαστική*», «*διακειμενική*» και «*κωμική*».<sup>2</sup> Από τους παραπάνω πίνακες ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται αμέσως: 1) την κριτική διάσταση της παρωδίας, 2) το κωμικό στοιχείο που ενδεχομένως την συνοδεύει, 3) τη διακειμενική της διάσταση, 4) τη διεύρυνσή της μέσα στον 20ό αιώνα, 5) τις φιλοσοφικές προεκτάσεις της, 6) την απαξιωτική στάση των περισσότερων μελετητών, 7) την έλλειψη ομοφωνίας εκ μέρους της κριτικής για τα παραπάνω θέματα.

Οι διαφωνίες της κριτικής προκύπτουν εν μέρει από τη σύνθετη φύση της παρωδίας, εν μέρει από το γεγονός ότι, όπως συμβαίνει και με την ειρωνεία,

1. Joe Lee Davis, «Criticism and Parody». *Thought*, 36: 100 (καλοκαίρι 1951) 180-205.

2. Margaret Rose: *Parody: Ancient, Modern, Postmodern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, σ. 281-283.

οι απόπειρες να οριστεί η παρωδία έχουν στηριχτεί κάθε φορά σε διαφορετικά κριτήρια: στην ετυμολογία, τη χρήση της από την κωμωδία, τη στάση του παρωδούντος προς το παρωδούμενο έργο και στον αναγνώστη, την επίδραση στον αναγνώστη, τη δομή κειμένων που μπορούν να χαρακτηρισθούν καθ' ολοκληρίαν παρωδίες.<sup>1</sup> Ωστόσο, όσον αφορά ορισμένες ιδιότητες της παρωδίας υπάρχει ομοφωνία. Π.χ. η λειτουργία της κριτικής φαίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της παρωδίας: μια αρκετά διαδεδομένη νέα ειδολογική διάκριση ορίζει την παρωδία ως «*πνευματώδη, αισθητικά ικανοποιητική σύνθεση, σε πρόζα ή στίχο, συνήθως χωρίς κακία, στην οποία μέσα από ελεγχόμενη παραμόρφωση φθάνουν σε υπερβολή οι πιο έντονες ιδιαιτερότητες, θεματολογικές ή υφολογικές, ενός λογοτεχνικού έργου, συγγραφέα, σχολής ή γραφής, με σκοπό να επανεκτιμηθεί το πρωτότυπο*».<sup>2</sup>

## 2. Ο καταλυτικός ρόλος της παρωδίας

Ο όρος παρωδία κατάγεται από την κλασική αρχαιότητα και αποκτά διαφορετικές έννοιες με το πέρασμα των εποχών. Στην αρχαία Ελλάδα και στη Ρώμη η παρωδία ήταν ένα είδος κωμικής ποίησης ή ωδής, που για ένα ταπεινό θέμα υιοθετούσε τον τρόπο της σοβαρής ποίησης. Γι' αυτό και η παλαιότερη παρωδία χρησιμοποιούσε αποκλειστικά το μπουρλέσκο, ενώ οι δύο όροι χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά. Συγχρόνως όμως αντιστοιχούσε και σε μια γενικότερη πρακτική αναφοράς ή μνείας άλλου έργου. Στον 17ο και 18ο αιώνα ο όρος σήμαινε μόνον εκτεταμένη αναφορά σε κάποιο έργο. Η κυρίαρχη μοντέρνα αντίληψη ορίζει την παρωδία ως κωμική μίμηση,<sup>3</sup> αλλά υπάρχει και μια άλλη τάση της κριτικής που αντιδρά σ' αυτόν τον ορισμό προκειμένου να επανασυνδέσει τον όρο με μια πιο ουδέτερη χρήση, όπου κυριαρχεί η διακειμενική διάσταση και από την οποία συνήθως απουσιάζει το κωμικό στοιχείο.<sup>4</sup> Οι δύο αυτές βασικές τάσεις, επικεντρωμένες στη λογοτεχνική παρωδία, θα εξεταστούν διεξοδικά αμέσως παρακάτω [σ. 202-206 και 220-224], ενώ συγχρόνως θα ελεγχθεί η αποτελεσματικότητά τους, όσον αφορά την ανάγνωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες εμφανίστηκε και μια τρίτη αντίληψη για την παρωδία, καθώς προ-

1. Margaret Rose, *Parody/Metafiction* ό.π., σ. 17.

2. J. G. Riewald, «Parody as Criticism». *Neophilologus* 50 (1966) 125.

3. Rose, ό.π., passim.

4. Hutcheon, *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York, Methuen, 1985.

έκυψε ένας μεγάλος αριθμός συζητήσεων για το μεταμοντέρνο, το οποίο δεν αφορά μόνον την τέχνη, αλλά επίσης τη φύση του σύγχρονου καπιταλισμού και την κοινωνία.<sup>1</sup> Όσο κι αν φαίνεται παράξενο, η έννοια της παρωδίας υπήρξε κομβική σ' αυτές τις συζητήσεις, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η διεύρυνση του όρου ξεκίνησε από τους ρώσους φαρμαλιστές που είδαν την παρωδία ως καταλύτη της λογοτεχνικής αλλαγής. Ο Bakhtin όρισε την παρωδία ως ένα μεταγλωσσικό φαινόμενο με διπλή κατεύθυνση, όπως όλα τα μεταγλωσσικά φαινόμενα: προς το αντικείμενο του λόγου και προς το λόγο ενός άλλου προσώπου. Η προσέγγιση της παρωδίας από έναν σημαντικό αριθμό μελετητών προς αυτήν την κατεύθυνση, στην οποία προαναφέρθηκα, ουσιαστικά συνεχίζει τη θεωρία του Bakhtin και επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στη σχέση σάτιρας-παρωδίας. Η προσέγγιση αυτή ξεκινά από τη μελέτη της έννοιας της παρωδίας εκ μέρους του Alfred Liede, ο οποίος την ορίζει ως «μορφή συνειδητής μίμησης και ως άσκηση για την εκμάθηση ή τελειοποίηση ενός ύφους ή μιας τεχνικής»,<sup>2</sup> και ο οποίος ακολούθως εξετάζει κυρίως τη μεταλογοτεχνική και ιστορική της λειτουργία.

«Αυτή η βασική υφολογική προσέγγιση της παρωδίας» επισημαίνει η Rose, «κινδυνεύει να την υποβιβάσει αισθητικά και να την περιορίσει σε μια μορφή μίμησης αγνοώντας τις ευρύτερες μεταμυθοπλαστικές και ιστορικές λειτουργίες της. [...] Μια ιστορία της παρωδίας θα έδειχνε ότι η παρωδία βοήθησε να επανεξετασθεί η έννοια της μίμησης και ότι, ενώ η μίμηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως τεχνική της παρωδίας, είναι η χρήση της δυσαρμονίας που διαφοροποιεί την παρωδία από άλλες μορφές παράθεσης (quotation) και λογοτεχνικής μίμησης».<sup>3</sup> Γιατί η παρωδία, όπως εύστοχα παρατηρεί η μελετήτρια, υπερβαίνει τη μίμηση, εφόσον επαναδραστηριοποιεί τη λογοτεχνική γλώσσα.

### 3. Οι τρόποι της παρωδίας

Ένας από τους κινδύνους που διατρέχει ο αναγνώστης είναι να μην μπορέσει να ερμηνεύσει την παρωδία. Και τούτο διότι βασική προϋπόθεση αναγνώρισης της παρωδίας είναι η γνώση του προτύπου. Σ' αυτό το σημείο συμφω-

1. F. Jameson, «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism». *New Left Review*, 146 (1984) 53-92.

2. Alfred Liede, «Parodie». *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*. Τόμ. 3, Berlin, 1966, σ. 14. (Παρατίθεται από την Rose, ό.π., σ. 22).

3. Rose, *Parody/Metafiction*, ό.π., σ. 22.

νούν όλοι οι κριτικοί του φαινομένου. Η Rose συνοψίζει κάποια σημάδια που ειδοποιούν τον αναγνώστη ότι υπάρχει ένας άλλος κώδικας ενσωματωμένος μέσα στο κείμενο που διαβάζει. Τα σημάδια αυτά είναι τα εξής:<sup>1</sup>

#### α. Αλλαγή στη συνοχή του παρωδούμενου κειμένου

Μπορεί να πρόκειται για σημασιολογική αλλαγή, με ή χωρίς νόημα για τον κόσμο του αναγνώστη, συχνά σατιρική αλλαγή στην κυριολεκτική και μεταφορική λειτουργία της γλώσσας· συντακτική αλλαγή (που μπορεί να επηρεάζει και το σημασιολογικό επίπεδο)· αλλαγή στα γραμματικά χαρακτηριστικά των προτάσεων (χρόνο, πρόσωπο κτλ.)· αλλαγή στους συσχετισμούς του παρωδούμενου κειμένου με νέα συμφραζόμενα· αλλαγή στη γλώσσα, στο λεξιλόγιο, στο ιδιόλεκτο.

#### β. Ευθεία δήλωση

Η δήλωση μπορεί να έχει τη μορφή σχολίων για το κείμενο-στόχο ή για τον συγγραφέα του· σχολίων για τον κόσμο του συγγραφέα· σχολίων για το καινούργιο κείμενο που εμπεριέχει το κείμενο-στόχο.

#### γ. Επίδραση στον αναγνώστη

Η επίδραση εκδηλώνεται με τη μορφή σοκ ή χιούμορ που προέρχεται από τη σύγκρουση ανάμεσα στο αποτέλεσμα και στις προσδοκίες του αναγνώστη, όσον αφορά το παρωδούμενο κείμενο.

Ωστόσο, εδώ πρέπει να παρατηρηθεί ότι η τρίτη κατηγορία σημάτων, που διακρίνει η μελετήτρια, δεν σχετίζονται με το κείμενο αλλά με τον αναγνώστη· επομένως είναι ασύμβατα με τις άλλες δυο κατηγορίες. Ενδεχομένως η τρίτη κατηγορία να είναι περισσότερο κρίσιμη, όταν ο αναγνώστης δεν μπορεί να αναγνωρίσει τα σήματα που ανήκουν στις δύο προηγούμενες κατηγορίες. Η αόριστη αίσθηση ότι ο συγγραφέας μιμείται ή αναφέρεται σε κάποιο άλλο έργο αποτελεί έναν τρόπο δραστηριοποίησης του αναγνώστη προς την κατεύθυνση της ανάγνωσης του έργου ως παρωδίας. Είναι αυτονόητο ότι όσο πιο εξοικειωμένος είναι ο αναγνώστης με τη λογοτεχνία τόσο πιο εύκολα αναγνωρίζει την παρωδία. Πάντως ο κίνδυνος δεν είναι μόνον να μην αναγνωρίσει ο αναγνώστης την παρωδία, αλλά να μην μπορέσει να ερμηνεύσει τον τρόπο λειτουργίας της, αφού η παρωδία μπορεί να χρησιμοποιεί ένα κείμενο άλλοτε ως στόχο της, άλλοτε μόνον ως όχημα. Με άλλα

1. Rose, ό.π., σ. 25-26.

λόγια, ένας συνήθης κίνδυνος είναι να μην μπορέσει ο αναγνώστης να διακρίνει καθαρά την πρόθεση του συγγραφέα.

#### 4. Τα κίνητρα της παρωδίας

Όσον αφορά τη στάση του παρωδούντος απέναντι στο παρωδούμενο κείμενο, σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση, την οποία υποστηρίζει και ο Muecke, μπορεί να χαρακτηρίζεται είτε από περιφρόνηση –που εκτονώνεται μέσω της διακωμώδησης– είτε από συμπάθεια. Η πρώτη περίπτωση υποκρύπτει μια μορφή περιπαικτικής μίμησης, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, ο παρωδών τηρεί στάση θαυμασμού αλλά και κριτικής απέναντι στο μοντέλο του. Προέκταση αυτής της άποψης μπορεί να θεωρηθεί ότι η αγάπη του παρωδούντος για το αντικείμενο της παρωδίας του μπορεί συχνά να μην διαχωρίζεται από την επιθυμία του να το αλλάξει ή να το εκμοντερνίσει.<sup>1</sup> Άλλοι μελετητές πάλι υποστηρίζουν ότι οι καλύτερες παρωδίες έχουν γραφεί λόγω θαυμασμού και όχι λόγω απέχθειας ή περιφρόνησης. Επομένως, ένα ουσιαστικό συστατικό είναι ο συνδυασμός θαυμασμού και κωμικού στοιχείου.<sup>2</sup> Η άποψη όμως αυτή επιδέχεται συζήτηση αφού στη λογοτεχνία υπάρχουν παρωδίες και μέτρων έργων. Αλλά και οι παρωδίες κοινότοπων και αφόρητων μορφών επικοινωνιακού λόγου αποτελούν ένδειξη που αντιφάσκει με την παραπάνω άποψη. Η Rose επισημαίνει ότι η ιστορία αποδεικνύει πως μόνο παρωδίες γνωστών έργων έχουν επιβιώσει μέσα στον χρόνο και πως για να επιβιώσει κάποια παρωδία πρέπει να έχει να πει κάτι καινούργιο για το παρωδούμενο κείμενο ή η κριτική που ασκεί να συμβάλλει στην εξέλιξη της λογοτεχνίας. Ωστόσο, και η παραπάνω άποψη δεν βρίσκει απόλυτη εφαρμογή όχι μόνο λόγω της διεύρυνσης του όρου τα τελευταία χρόνια, αλλά και διότι, όπως δείχνει η ιστορία της λογοτεχνίας, έχουν διασωθεί, λόγω της δραστηριότητάς τους, παρωδίες ελασσόνων λογοτεχνικών έργων, όπως π.χ. η παρώδηση των υπερβολών του ρομαντισμού από εκπροσώπους της Γενιάς του 1880.<sup>3</sup>

Σύμφωνα με την Rose η παρωδία, αν και συνήθως συνοδεύεται από κω-

1. Rose, *Parody/Metafiction*, ό.π., σ. 28, 30.

2. Riewald, ό.π., σ. 128, 133.

3. Π.χ., βλ. το ποίημα του Σατανά «Το φίλημα» που δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* το 1903 και παρωδεί την ποίηση του Αχιλλέα Παράσχου. (Παρατίθεται στην Ανθολογία-Γραμματολογία *Η ελληνική ποίηση. Ρομαντικοί, Εποχή Παλαμά, Μεταπαλαμικοί*. Επιμέλεια Μιχ. Μερακλής, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, 1989, σ. 72).

μικό αποτέλεσμα, δεν γελοιοποιεί αναγκαστικά το πρότυπό της. Η λέξη-κλειδί για τη φύση της παρωδίας είναι η λέξη «αμφιθυμία», αν και ορισμένοι κριτικοί θεωρούν ότι με την αμφιθυμία συνδέονται κυρίως οι αυτοπροστατευτικές ειρωνείες. Και εφόσον η αμφιθυμία δεν αποτελεί συνειδητή έκφραση τέχνης όπως η ειρωνεία, μόνον η ειρωνική αμφιθυμία, που μπορεί να εμπεριέχεται στην παρωδία, είναι δυνατόν να επισύρει κρίσεις σε επίπεδο αισθητικής.<sup>1</sup>

Κυρίως, εκείνο που ενδιαφέρει, σύμφωνα πάντα με την παραπάνω αντίληψη, είναι ότι η παρωδία ενεργοποιεί κριτικά δεδομένο λογοτεχνικό υλικό, με κωμικό αποτέλεσμα. «Αντίθετα από άλλες μορφές σάτιρας», παρατηρεί η μελετήτρια, «η σατιρική παρωδία κάνει το αντικείμενο επίθεσης μέρος της δομής της και η λειτουργία της εξαρτάται κατά πολύ από την αντίδραση του αναγνώστη. [...] Η ενσωμάτωση του κειμένου-στόχου γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να διατηρείται η ισορροπία εξάρτησης και ανεξαρτησίας ανάμεσα στα κείμενα. Έτσι ο παρωδών μπορεί να πετύχει και τα δύο: και να επιβεβαιώσει την εγγύτητα προς το κείμενο-στόχο και να διατηρήσει τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά του στόχου. Σ' αυτό η παρωδία διαφέρει από τη σάτιρα, την καρικατούρα, τον αστεϊσμό και άλλες κατηγορίες που μπορεί να αποτελέσουν μορφές λογοτεχνικής κριτικής στην πεζογραφία».<sup>2</sup> Είναι γνωστό ότι, για να είναι η παρωδία αποτελεσματική, πρέπει ο χειριστής της να μπορεί να εισδύσει στο πρότυπό του, να αφομοιώσει και να αναπαραγάγει τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, χωρίς να εξομοιωθεί μ' αυτό. Πρέπει δηλαδή να κρατήσει μια απόσταση από το πρότυπο. Γι' αυτό τον λόγο η παρωδία εύκολα διακρίνεται από το *pastiche*, αφού η παρωδία είναι μια μορφή πνευματώδους ελεγχόμενης υπερβολής. Σ' αυτό το στοιχείο του ελέγχου βρίσκεται η αξία της ως κριτικής.<sup>3</sup> Αντίθετα, το *pastiche* αποτελεί συμπίλημα των μοτίβων ενός έργου ή συγγραφέα στο ύφος του προτύπου του και δεν ενέχει το στοιχείο της κριτικής απόστασης από το πρότυπό του ούτε απαιτεί το μετασχηματισμό του όπως η παρωδία.

Όπως επισημαίνει ο Schoentjes, «η αναφορά σε ένα πρότυπο που προσπαθεί κανείς να αναπαράγει, σε συνδυασμό με την ιδέα του δανείου, μας ωθεί να δούμε στο *pastiche* μια άσκηση ύφους η οποία βασίζεται στο διακείμενο. Η εργασία της μίμησης μπορεί να πάρει δύο κατευθύνσεις: στοχεύει είτε να πλησιάσει μια γραφή που ο δημιουργός του *pastiche* θαυμάζει

1. David S. Martin, «Irony and the Theory of Meaning». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 454.

2. Rose, ό.π., σ. 35.

3. Riewald, ό.π., σ. 127.

και αντιγράφει, διότι βλέπει σ' αυτήν μια μορφή τελειότητας, είτε να ιδιοποιηθεί μια γραφή για να δείξει τα ελαττώματά της. Με την πρώτη της σημασία, η λέξη *pastiche* καλύπτει γραφές που ξεινούν από την απόδοση τιμής και φτάνουν στη λογοκλοπή περνώντας από διάφορες μορφές γραφής, κατάλληλες για τους επιγόνους. Η δεύτερη σημασία καλύπτει πρακτικές που εκτείνονται από την παιγνιώδη διάθεση ως τη σάτιρα περνώντας από όλες τις δυνατές αποχρώσεις της παρωδίας». <sup>1</sup> Παρόλ' αυτά η προσκόλληση στο πρότυπο και η μη υπαρέξη χάσματος ανάμεσα στα δύο κείμενα απομακρύνουν το *pastiche* από την παρωδία.

«Η ισοροπία ανάμεσα στη στενή μίμηση και παράθεση και στην εκτόπιση του κειμένου-προτύπου που διακρίνει την παρωδία από άλλα όπλα της λογοτεχνικής σάτιρας (και κριτικής)», επισημαίνει η Rose, «συνοδεύεται από κωμικό αποτέλεσμα που απολήγει στην εγκαθίδρυση της ασυμφωνίας μεταξύ των κειμένων». <sup>2</sup> Η παραπάνω αντίληψη αποκλείει τον θαυμασμό ως κίνητρο παρωδίας. Πράγματι, η άποψη ότι ο παρωδών μπορεί να συμπαθεί το πρότυπό του αντικρούεται από ορισμένους μελετητές. Το παράδοξο είναι ότι αντικρούεται και από μελετητές που έχουν ευρύτερη αντίληψη για τον όρο παρωδία, και μάλιστα αρκετά πρώιμα όσον αφορά την εξέλιξη της κριτικής, όπως π.χ. από τον Lutz Röhrich, ο οποίος συνεισφέρει στην κριτική μια πολύ χρήσιμη παρατήρηση που απομακρύνεται από την παραδοσιακή αντίληψη για την παρωδία: ότι δηλαδή η παρωδία δεν είναι αναγκαστικά ανατρεπτική· μπορεί να ανασυνθέτει και να αναδημιουργεί. <sup>3</sup>

## 5. Λειτουργία της παρωδίας

Πριν περάσουμε στην εξέταση σημαντικών ερωτημάτων της κριτικής, όπως είναι η σχέση της παρωδίας με το κωμικό και την αυτοαναφορικότητα ή η σχέση της με άλλους όρους με τους οποίους σχετίζεται άμεσα, όπως η σάτιρα και η ειρωνεία, νομίζω πως είναι χρήσιμο να εξετάσουμε από κοντά κάποια παραδείγματα χρήσης παρωδίας από διάφορες εποχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Μια περιδιάβαση στα λογοτεχνικά κείμενα νομίζω ότι είναι αρκετή για να επιβεβαιώσει τη διεύρυνση της χρήσης της παρωδίας από τη σύγχρονη

1. Schoentjes, ό.π., σ. 232.

2. Rose, ό.π., σ. 35.

3. Lutz Röhrich, *Gebürde-Metaphor-Parodie*. Düsseldorf, 1967, σ. 221. (Παρατίθεται από την Rose, ό.π., σ. 30.)

λογοτεχνία και την ποικιλία των λειτουργιών της. Συνοψίζοντας μπορούμε να ορίσουμε τις βασικές λειτουργίες της παρωδίας με βάση όχι μόνον το σκοπό του συγγραφέα, αλλά και τη διαδικασία της ανάγνωσης. Οι λειτουργίες αυτές παρουσιάζουν διάφορες παραλλαγές και αποχρώσεις που μπορούν να οδηγήσουν στη δημιουργία μιας τυπολογίας, όπως προκύπτει από τα παρωδιακά λογοτεχνικά κείμενα.

### α. Αρνητική κριτική μέσω διακωμώδησης

Πρόκειται για την παλαιότερη και πιο διαδεδομένη μορφή παρωδίας. Τα παραδείγματα που έχει να προσφέρει η λογοτεχνία είναι πολλά. Συχνά η παρωδία υπήρξε ένα αποτελεσματικό εργαλείο στα χέρια των νέων ποιητών για να επιτεθούν εναντίον των υπερβολών της απερχόμενης ποιητικής γενιάς, όπως στην περίπτωση της Γενιάς του 1880 που συχνά παρωδίασε τη φθίνουσα ρομαντική σχολή. Άλλοτε πάλι η παρωδία υπήρξε όπλο της σάτιρας εναντίον μεμονωμένων προσώπων, όπως στην περίπτωση του Παν. Πανά που δημοσίευσε το 1868 μια παρωδία με υπογραφή («Μαγειριάδης») και τίτλο «Συνταγή. Διά τήν κατασκευήν γιαχνίου ποιητικού, κατά τὸ μαγειρικὸν ποιητικὸν σύστημα τοῦ κυρίου Ἀριστοτέλους Βαλαωρίτου», όπου παρωδεί την ποίηση και την ποιητική του Βαλαωρίτη. <sup>1</sup> Θυμίζω ακόμη τις περίφημες παρωδίες καβαφικών ποιημάτων, κάποιες από τις οποίες είχαν ως στόχο τον ποιητή και την ποιητική του, ή τις παρωδίες που γράφτηκαν ως αντίδραση στην εμφάνιση των πρώτων υπερρεαλιστών, από τους μελαγχολικούς συνοδοιπόρους τους ή όσους ήταν αδύνατον να κατανοήσουν το κίνημα. <sup>2</sup>

Από αυτές τις τελευταίες παραθέτω το ποίημα «'Εξοπλισμοί» του γνωστού και δηλωμένου εχθρού του υπερρεαλισμού Ναπολέοντα Λαπαθιώτη που παρωδεί τον υπερρεαλισμό και την ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου: <sup>3</sup>

Ἡ παρονυχίδα τῶν ἐνώσεων ἐμπαίζει τοὺς κονίλους τῶν κροτάφων, ὑπόδημα καὶ τελετή-ζουμπούλι. Δὲν ἀποβλέπει τόσο στὸν ἀσπάλακα, ποὺ ἔλλοχεύει

1. Δ. Αγγελάτος, «Η "Σοφία" της σάτιρας και η παρωδία». *Πόρφυρας*, ό.π., σ. 7-14 και συγκεκριμένα σ. 12.

2. Δημήτρης Δασκαλόπουλος (συγκέντρωση-παρουσίαση-σχόλια), *Παρωδίες καβαφικών ποιημάτων 1917-1997*. Αθήνα, Πατάκης, 1998. Αθηνά Βογιατζόγλου, «Μια άλλη ματιά στον ελληνικό υπερρεαλισμό: παρωδίες, 1939-1945». *Ελληνικά*, τ. 46, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 127-139.

3. Πλάτων Χαρμίδης [Ναπολέον Λαπαθιώτης], «À la manière de...». *Πνευματική Ζωή*, 41 (10.2.1939) 39. Βλ. και Σωτήρης Τριβιζάς, «Δέκα και ένα άγνωστα στιχουργικά γυμνάσματα του Λαπαθιώτη». *Πόρφυρας*, 69 (Απρίλιος-Ιούνιος 1994) 149-151.



μέ κουφούς θυσάνους, φωταγωγός άνώφελων ύπερθεματισμών, άκροβατικής αυθαιρεσίας. Σμύηνος εϋθέτων έξυπηρετήσεων - άνέφελος και πάνδημος Ήρωδης, έκκωφαντικών άπομονώσεων και περιστροφικών έξιλασμών. Έκκρίσεις άφιλοκερδείς, εϋνοϊκοί λαμπτήρες. Πυροσβέστης έθελοτυφλών πρὸς τὰ βελουδένια περιθώρια, και καταστρατηγῶν τὴν ύποτεινουσαν μεταξύ λιθίνων παραδείσων. Συλλήψεις ένδομύχων άναιρέσεων, παρεμφερῶν με Καναρίους νήσους - τρία πουλάκια κάθονται, κατάπλασμα, λεκάνη...

#### β. Άσκηση ύφους ή παιγνιώδης ενασχόληση

Είναι παράδοξο ότι ενώ η παρωδία θεωρήθηκε λογοτεχνία δεύτερης κατηγορίας, συχνά αποτέλεσε πόλο έλξης και πεδίο ιδιαίτερων επιδόσεων για σημαντικούς λογοτέχνες, όπως π.χ. ο Γιώργος Σεφέρης που θεωρούσε ότι τέτοιου είδους εγχειρήματα βρίσκονταν «στις παρυφές του έργου του» και είχαν «διασκεδαστικό» χαρακτήρα.<sup>1</sup> Ο Σεφέρης έγραψε για άσκηση αρκετές παρωδίες κάποιες από τις οποίες εκδόθηκαν από τον Γ. Π. Ευτυχίδη [Γ. Π. Σαββίδη] στα πρόσφατα χρόνια. Ανάμεσά τους σχετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρωδία «Άρετή και Ρωτόκριτος» (1961) από την οποία παραθέτω ενδεικτικά τους στίχους 45-50:<sup>2</sup>

Ωσά λαγήνι που γενεί πολλά πλατύ στον πάτο  
και στο λαιμό πολλά στενό και ποθυμιά γεμάτο,  
εδέτσι ήταν το πράμα μου μέσα σε τέτοια πάθη.  
Η αποκοτιά τω 'δυο κορμιώ' τόσο μεγάλη στάθη  
π' αγριέψασι σαν τα θεριά, πώς κάνουνσι σα σμίγου·  
τα δόντια μας τη σάρκα μας δαγκώνασι κ' ετρύγου.

Ο Σεφέρης χρησιμοποιώντας με μεγάλη δεξιοτεχνία θεματικά, λεκτικά, γραμματικά, συντακτικά και μετρικά δάνεια από τον *Ερωτόκριτο* δημιουργεί μια τολμηρή σύνθεση, ένα ποίημα στο οποίο η παρωδία λειτουργεί καταλυτικά όχι μόνον όσον αφορά τη σχέση του ποιητή με το πρότυπό του, αλλά και την ποιητική του ίδιου.<sup>3</sup>

1. Γιώργος Σεφέρης και Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία (1931-1960)*. Φιλολογική επιμέλεια: Φώτης Δημητρακόπουλος, Καστανιώτης, 1988, σ. 130.

2. Μαθιός Πασχάλης [Γιώργος Σεφέρης], *Τά έντεπίζικα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Ευτυχίδη [Γ. Π. Σαββίδη] εκδ. Λέσχη, 1989, σ. 41-47.

3. Κατερίνα Κωστίου, «Στις "παρυφές" του ποιητικού έργου: η παρωδία στο έργο του Σεφέρη». *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης*. Φιλολογική επιμέλεια: Μιχάλης Πιερός, Αθήνα, εκδ. Μεσόγειος, 2004, σ. 127-139.

Η παιγνιώδης διάθεση συνήθως οδηγεί τον συγγραφέα σε κείμενα που αγαπάει και τα οποία κατά κάποιον τρόπο προσοικειώνεται. Το κείμενο-πρότυπο λειτουργεί τότε σαν ένα έτοιμο καλούπι όπου χύνονται νέα υλικά.

Στην παρωδία «Αναμονή του αστικού», γραμμένη στα 1974, ο Κ. Φ. Φαβάκης [Μ. Π. Σουλιώτης] χρησιμοποιεί ως πρότυπο το γνωστό καβαφικό ποίημα «Θάλασσα του πρωϊού» για να σχολιάσει μια κοινή εμπειρία. Ό,τι υπερισχύει, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι το παιχνίδι και η άσκηση δεξιοτεχνίας. Παραθέτω τα δύο ποιήματα:

#### Ο Καβάφης:<sup>1</sup>

Θάλασσα του πρωϊού

Έδω άς σταθῶ. Κι άς δῶ κ' ἐγὼ τὴν φύσι λίγο.  
Θάλασσας του πρωϊού κι άνέφελου ούρανοῦ  
λαμπρά μαβιά, και κίτρινη ὄχθη· ὅλα  
ώραῖα και μεγάλα φωτισμένα.

Έδω άς σταθῶ. Κι άς γελασθῶ πὼς βλέπω αὐτὰ  
(τὰ εἶδ' ἀλήθεια μιὰ στιγμή σαν πρωτοστάθηκα)  
κι ὄχι κ' ἐδῶ τὲς φαντασίες μου,  
τὲς άναμνήσεις μου, τὰ ἰνδάλματα τῆς ἡδονῆς.

#### Ο Κ. Φ. Φαβάκης:<sup>2</sup>

Άναμονή του άστικού

Έδῶ στὴ στάση άς στηθῶ. Έδῶ σταθμεύει.  
Τῆς στάσης «Στρατηγεῖο!» του ΟΑΣΘ  
καλύπτρα ἔλενιτ, στὰ πλάγια διαφημίσεις· ὅλες  
συπαράλια ἀπὸ νύχτα ἢ ἀπ' τὸν άγέρα.

Έδῶ άς παραμονέψω.  
Καὶ άς συσπειρωθῶ μόλις τ' ἀκούσω νάρχεται  
(ἀκουσα κάτι, ἀλήθεια, πίσω ἀπὸ κείνη τὴ στροφή)  
κι ὄχι νὰ τρέχω πάλι πίσω του  
καὶ νὰ γελοῦν, οἱ βλάκες μέσα ἀπὸ τὰ τζάμια.

1. Κ. Π. Καβάφης, ό.π., σ. 52.

2. Δασκαλόπουλος, ό.π., σ. 123.

γ. *Ιδιοποίηση της εγκυρότητας ενός κειμένου*

Συχνά η παρωδία λειτουργεί μέσα από την ιδιοποίηση της εγκυρότητας του παρωδούμενου κειμένου, έτσι ώστε είτε το νέο κείμενο να βρει μεγαλύτερη απήχηση στους αναγνώστες, είτε να ενδυναμωθεί το περιεχόμενό του από τη διάσταση ανάμεσα στα δύο αξιολογικά συστήματα που συνυπάρχουν στην παρωδία. Δεν είναι τυχαίο ότι από όλο το φάσμα της νεοελληνικής ποίησης, ο Καβάφης είναι ο πιο παρωδούμενος ποιητής. Το κύρος του έργου του και η διάδοσή του δάνεισε στους συγγραφείς μια ευάγωγη φόρμα όπου χύθηκαν άλλα υλικά για να σατιριστούν σύγχρονες καταστάσεις, ενώ συχνά έγινε κοινόχρηστος κώδικας καθημερινής επικοινωνίας.<sup>1</sup> Στην περίπτωση αυτή ο στόχος βρίσκεται εκτός του παρωδούμενου κειμένου. Π.χ. η παρωδία του γνωστού καβαφικού ποιήματος «'Απολείπειν ὁ Θεός 'Αντώνιον» με τίτλο «'Απολείπειν ὁ Θεός Μικροεπενδυτήν», γραμμένη το 1992 από τον Παρατηρητή (=Κώστα Βούλγαρη), σχολιάζει γνωστά δρώμενα της οικονομικής ζωής.<sup>2</sup> Παραθέτω τους πρώτους ἔξι στίχους:

Ο Καβάφης:

'Απολείπειν ὁ Θεός 'Αντώνιον

Σὰν ἔξαφνα ὦρα μεσάνυχτ' ἀκουσθῆ  
ἀόρατος θίασος νὰ περνᾷ,  
μὲ μουσικὲς ἐξαισίες, μὲ φωνές-  
τὴν τύχη σου ποὺ ἐνδίδει πιά, τὰ ἔργα σου  
ποὺ ἀπέτυχαν, τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου  
ποὺ βγῆκαν ὅλα πλάνες, μὴ ἀνωφέλευτα θρηνησῆς.<sup>3</sup>

Ο Παρατηρητής:

'Απολείπειν ὁ Θεός Μικροεπενδυτήν

Σὰν ἔξαφνα μέσα στὴν ἀνοιξὴ ἀκουσθῆ  
κοπάδι τὰ «παπαγαλάκια» νὰ περνᾷ  
καὶ τοῦ «Μάαστριχ» νὰ κλαῖν τὴ μοῖρα,  
τίς μετοχές σου ποὺ τίς κράτησες πολὺ, τὰ κτήματα

1. Ξ. Α. Κοκόλης, «Cavaphis vulgatus aut demosiographicus». *Χάρτης*. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, 5/6 (Απρίλιος 1983) 733-737 (και ανάτυπο με προσθήκες).

2. Δασκαλόπουλος, ὁ.π., σ. 193.

3. Κ. Π. Καβάφης, *Άπαντα. Α'* (1896-1918). Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1980 (α' ἐκδ.: 1963), σ. 20.

ποὺ βούλιαξαν γιὰ τὰ καλὰ, ἐλπίδες γιὰ κέρδη  
ποὺ βγῆκαν ὅλες φροῦδες, μὴ ἀνωφέλευτα θρηνησῆς.<sup>1</sup>

Σ' αυτήν την περίπτωση το αποτέλεσμα είναι έντονα σατιρικό και κωμικό συνάμα, λόγω της ασυμβατότητας που δημιουργείται ανάμεσα στο υψηλό ύφος του καβαφικού ποιήματος και στο ευτελές θέμα της παρωδίας. Εδώ η παρωδία λειτουργεί μέσω της αντίθεσης και αγγίζει τα όρια του μπουρλέσκου.

Μια άλλη περίπτωση ιδιοποίησης εγκυρότητας κειμένου είναι η χρήση της παρωδίας προς επίρρωση του νέου μηνύματος, δίχως όμως τη διαπλοκή κωμικού στοιχείου, καθώς δεν υπάρχει ασυμβατότητα και η αντίθεση που δημιουργείται αφορά το ίδιο επίπεδο λόγου. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει το ποίημα «Εἰς Ἀνδρέαν Κάλβον» του Κ. Γ. Καρυωτάκη, που παρωδεί την ποιητική του Κάλβου, με στόχο ὄχι τον Κάλβο ἀλλὰ τὴ σύγχρονη Ελλάδα. Οι δεκαπέντε πεντάστιχες τυπικά καλβικές στροφές ενσωματώνουν γλωσσικές (ήτοι λεκτικές, γραμματικές και συντακτικές) ιδιαιτερότητες και θεματικά μοτίβα του Κάλβου. Π.χ.:

Ο Κάλβος:

Μικρὰν ψυχὴν, κατὰπτυστον,  
κατὰπτυστον καρδίαν,  
ἔτυχ' ὅστις ἀκούει  
τῆς δόξης τὴν παράκλησιν  
καὶ δειλιάζει.

(II, γ')<sup>2</sup>

Ὅχι πατέρες, τύραννοι·  
ὄχι ἄνθρωποι καὶ τέκνα,  
ἀλλὰ δειλὰ καὶ ἀναίσθητα  
ποιμνία τὸν κύκλον ἤθελον  
τρέξειν τοῦ βίου·

(V, θ')<sup>3</sup>

Ο Καρυωτάκης:

Μικρὰν, μικρὰν, κατὰπτυστον

1. Κ. Π. Καβάφης, ὁ.π., σ. 20.

2. Ανδρέα Κάλβου, *Ἰσθαί*. Επιμέλεια: F. M. Pontani. Ίκαρος, 1970, σ. 34.

3. Ανδρέα Κάλβου, ὁ.π., σ. 56.

ψυχὴν ἔχουν αἱ μάζαι,  
 ἰδιοτελῆ καρδίαν,  
 καὶ παρειὰν ἀναίσθητον  
 εἰς τοὺς κολάφους.

Ἡ ἐντάξη του παραπάνω ποιήματος στην κατηγορία «ιδιοποίηση της εγκυρότητας ενός κειμένου» ασφαλῶς μπορεί να εγείρει αντιρρήσεις και ὄχι τελείως ἀδίκαια,<sup>1</sup> διότι, ὅπως ἤδη ἔχει επισημανθεῖ, ἡ κατηγοριοποίηση ἐνός τόσο σύνθετου φαινομένου, ὅπως εἶναι ἡ παρωδία, εἶναι μια πράξη προβληματική, ἀν ὄχι ἀδύνατη. Προφανῶς ἡ ἐντάξη του ποιήματος σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία δὲν εισηγείται ὅτι ὁ Καρυωτάκης συνειδητὰ ἐπιλέγει τὸν Κάλβο γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν ἀπήχηση τοῦ ποιήματός του (ισχυρισμός που θὰ ξεπερνούσε τὰ ὅρια τοῦ κωμικοῦ), ἀλλὰ ὅτι ἀντανεκλαστικά δραστηριοποιεῖται μέσα του ἡ ἡρωικὴ φωνὴ τοῦ Κάλβου – με τὸν ὁποῖο ἀσφαλῶς παρουσιάζει πολλὰ ἀναλογίες –, ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἐξαθλίωσης που βιώνει στὴν καθημερινότητά του, σὲ πολιτικό, κοινωνικό καὶ ἠθικό ἐπίπεδο, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐκπτώση τῆς Μεγάλῃς Ἰδέας. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Καρυωτάκης δὲν ἀπευθύνεται στὴ γύρω του σύγχρονη πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ὁποία εἶχε ἐντελῶς ἀπελπιστεῖ καὶ ὅτι «διερευνᾷ τοὺς ὅρους με τοὺς ὁποίους παγιώνονται οἱ ἰδεολογικὲς συνέπειες τοῦ ἡρωικοῦ ξεπεσμοῦ».<sup>2</sup> Ἡ ἐντάξη τοῦ ποιήματος στὴ συγκεκριμένη κατηγορία δὲν ἀφορᾷ τὰ κίνητρα τοῦ ποιητῆ ἀλλὰ τὴν πρόσληψη τοῦ κειμένου ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη. Ἡ εγκυρότητα τῆς ποιητικῆς φωνῆς τοῦ Κάλβου, με ὅλες τὶς ἰδεολογικὲς διαπλοκὲς που ἔχει (σήμερα, καὶ ὄχι στὴν Ελλάδα τοῦ Φώτου Πολίτη καὶ τοῦ Γιάννη Ἀποστολάκη), παίζει καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἀνάγνωση τοῦ ποιήματος καὶ στὴν ἀποκωδικοποίηση τῆς παρωδίας. Ἀς υπενθυμιστεῖ ὅτι ὄχι μόνον ὁ ὀρισμός τοῦ ὅρου, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνάγνωση τῆς παρωδίας εἶναι συνάρτηση τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ ἀναγνώστη. Ἀνεξάρτητα, λοιπόν, ἀπὸ τὰ κίνητρα τοῦ Καρυωτάκη, ἡ παρωδία, στὸ συγκεκριμένο ποίημα, διευρύνει τὸ χάσμα που δημιουργεῖται ἀνάμεσα στὴν ἡρωικὴ ποίηση καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κάλβου καὶ στὴν ἀντιρωικὴ ἐποχὴ τοῦ Καρυωτάκη (συγκεκριμένα: τὴν ἀθλιότητα τῆς δικτατορίας τοῦ Θ. Παγκάλου καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ τῆς δικῆς μας ἐποχῆς). Ἡ παρωδία λειτουργεῖ ἐπιτακτικὰ ἐντείνοντας τὴν ἀντίθεση, καθὼς πραγμα-

1. Κώστας Βούλγαρης, «Ὁδηγὸς ἀνάγνωσης ἐξαιρετικῶν στιγμῶν. Κατερίνα Κωστίου, *Ἡ ποιητικὴ τῆς ἀνατροπῆς. Σάτιρα, εἰρωνία [sic], παρωδία, χιούμορ*, Ἐκδόσεις Νεφέλη, Ἀθήνα 2002, σ. 280». Ἀντί, 759 (22 Μαρτίου 2002) 63-64.

2. Βούλγαρης, ὅ.π., σ. 63.

τώνει με ποιητικὰ μέσα ὅτι συνοψίζουν οἱ στίχοι 18 καὶ 19 τοῦ ποιήματος, δηλαδὴ «τὸν μακρινὸ καὶ παράταιρο ἦχο τυμπάνου» τῆς φωνῆς τοῦ Κάλβου.<sup>1</sup>

Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ὑπάρχει μακρὰ παράδοση παρωδιῶν ἐκκλησιαστικῶν κειμένων, ἀφοῦ ἡ σοβαρότητα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ λόγου δημιουργεῖ μεγάλη ἀντίθεση πρὸς τὸ «βέβηλο» καθημερινὸ πνεῦμα τῆς παρωδίας, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ ἐξοικείωση τῶν ἀνθρώπων με τὰ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα ἐξασφαλίζει τὴν ἀναγνωσιμότητα τῆς παρωδίας.<sup>2</sup>

#### δ) Ὑπέροβαση καὶ ἀναδημιουργία

Ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, ἡ παρωδία ἐνδέχεται νὰ συνιστᾷ διάλογο με τὴν λογοτεχνικὴ παράδοση, ὄχι με στόχο τὴν κριτικὴ ἢ τὸν σχολιασμό, ἐνδοκειμενικὸ ἢ ἐξωκειμενικὸ, ἀλλὰ τὴν ἐπαναδραστηριοποίηση καὶ ἐπανακωδικοποίηση δεδομένης λογοτεχνικῆς γραφῆς, καὶ, φυσικὰ, συνιστᾷ τότε μέρος τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς. Αὐτὴ εἶναι μιὰ σημαντικὴ λειτουργία που ἀφορᾷ, νομίζω ἀποκλειστικὰ, τὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Ἐνα ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα τέτοιας παρωδίας εἶναι κάποια ἀπὸ τὰ διηγήματα τοῦ Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου.<sup>3</sup>

Π.χ. τὸ διήγημα *Ἄνυπαρχτο λιμάνι* παρωδεῖ δύο διηγήματα τοῦ Σκαρίμπα *Ὁ Κύριος τοῦ Τζάκ* (1948) καὶ *Πάτς κι ἀπαγαί* (1958), τῶν ὁποίων οἱ ἱστορίες εἶναι συμπληρωματικὲς.<sup>4</sup> Πρόκειται γιὰ δύο ἐρωτικὲς ἱστορίες ὅπου οἱ ταυτότητες τῶν προσώπων ἀλλάζουν σκόπιμα, ὀδηγώντας στα ἄκρα τὶς ἀντοχές καὶ τὶς συμπεριφορὲς τοῦς. Βασικὸ τέχνασμα τῆς γραφῆς τοῦ Σκαρίμπα στα συγκεκριμένα ἀφηγήματα εἶναι ἡ παρενδυσία /μεταμφίεση, ἀγαπημένη τεχνικὴ τῆς σάτιρας, ὅπως εἶδαμε. Ὁ Τριανταφυλλόπουλος συνεχίζει τὸ παιχνίδι ἀναμιγνύοντας τὰ υλικά τοῦ Σκαρίμπα καὶ χρησιμοποιώντας

1. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τὰ ποιήματα (1913-1928)*. Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, 1992, σ. 158. Γιὰ τὴ σχέση τῶν δύο κειμένων καὶ τὴ λειτουργία τῆς παρωδίας βλ. Claire Netillard, «Ὁ Κάλβος τοῦ Καρυωτάκη». *Σημειώσεις*, 38 (Φεβρουάριος 1992) 13-33.

2. Βλ. σχετικὰ Κατερίνα Κωστίου, *Παρωδία Ἐμπαικτικὴ καὶ Παρωδία Παιγνιώδης. Ὁ ἀνώνυμος «Σπανός» (14ος/15ος αἰ.) καὶ ὁ «Κανὼν Περιεκτικὸς πολλῶν ἐξαιρετικῶν πραγμάτων τῶν εἰς πολλὰς πόλεις καὶ Νήσους καὶ Ἔθνη καὶ Ζῶα ἐγνωσμένων»*, τοῦ Κωνσταντίνου Δαπόντε (18ος αἰ.). Περίπλους, 1997, ὅπου ἐξετάζεται συγκριτικὰ ἡ λειτουργία τῆς παρωδίας στα δύο κείμενα. Βλ. καὶ Ν. Π. Ἀνδριώτη, «Ἡ παρωδία στὴ γλῶσσα μας». *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον*, 1963, σ. 209-212.

3. Βλ. π.χ. Νίκος Τριανταφυλλόπουλος, *Ἄνυπαρχτο λιμάνι*. Χαλκίδα, Διάμετρος, 1998.

4. Γιάννης Σκαρίμπας, *Ὁ κύριος τοῦ Τζάκ, Πάτς κι ἀπαγαί*. Ἐπιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Νεφέλη, 1996.

τους ίδιους ήρωες. Συνθέτει έτσι μια λογοτεχνική γραφή της οποίας η έντονη διακειμενική ταυτότητα δεν αίρει τη δική της ιδιαιτερότητα. Η διακειμενική αυτή σχέση με τα έργα του Σκαρίμπα δομείται σε δύο επίπεδα, στο επίπεδο της ιστορίας και στο επίπεδο του ύφους. Η οικονομία των μέσων στον λόγο του Τριανταφυλλόπουλου πετυχαίνει να μετατρέψει την ομοιότητα σε διαφορά, με αποτέλεσμα ένα νέο λογοτεχνικό κείμενο, όπου υπερισχύει η λυρική ευαισθησία της πρόζας και όπου αφομοιώνονται οι σκαριμπικές ακροβασίες. Παραθέτω ενδεικτικά ένα απόσπασμα από κάθε έργο:

Ο Σκαρίμπας:<sup>1</sup>

Τὸ μικρὸ πλοῖο ἐτινάχτη. Ὑστερα μὲ μιὰ τεράστια –ἀφρῶν– βεντάλια στὴν πλώρη του, ρίχτηκε πρὸς στ’ ἀνοιχτά, μένα κάνοντας νὰ χοροπηδάει μου ὁ κόρφος. Καὶ νὰ –στοιχειὸ μπρός– τὸ «Τζούλια». Περήφανο, σιωπηλὸ καὶ περίκομφο ἄγγιζε μὲ τ’ ἄλμπουρά του –λές– τ’ ἄστρα. Πίσω του, ἕνα βαθὺ λειψοφέγγαρο κατέβαινε –μισὴ φωτιά– πρὸς τὴ δύση...

[...]

Πάνω φθάσαντας, κάλεσα τὸν καπετάνιο στὴ σάλα: «Ἀνέβασε –τοῦ λέω– τὸν ἀτμὸ καὶ βάλτε ρότα-γραμμὴ γιὰ Χαλκίδα. Ἀντιρρήσεις δὲ δέχομαι!».

Ὁ κάπτα-Γκίκας μὲ κοίταξε: «Μὰ τί θὰ πᾶτε πάλι νὰ κάμετ’ ἐκεῖ;».

Τοῦγενεφα νὰ σκύψει –γῶ– μὲ τὸ χέρι. Τότε κάνοντας χρυσὸ χωνάκι τὰ χεῖλη μου, τοῦ σφυρίζω στ’ ἀφτάκι: «Τί; Ἐναν περίπατο κλαίοντας!»...

*Πᾶτς κι ἀπαγαί, σ. 63-64.*

Ο Τριανταφυλλόπουλος:<sup>2</sup>

Ὁ καιρὸς γυρίζει πιά στὸ μαῖστρο, ἡ πλώρη στρέφεται πρὸς τὰ ἑκεῖ, μπροστά της ὁ νυχτωμένος Εὐβοϊκὸς ἐτοιμάζεται νὰ ταξιδέψει.

«Πιάνει μαῖστρος, ὁ καιρὸς ποὺ ἀγαπᾶτε!», λέει ὁ καπετάνιος.

«Καὶ λοιπὸν τί; Ποιὸν σὲ ποιὸν θὰ φέρει;».

«Ὅποιον σὲ ὅποιον προστάζουν τὰ χεῖριά ποὺ κυβερνᾶνε τοὺς καιροὺς, μπορεῖτε, δεσποινὶς Μαίρη, νὰ τὰ ἐμπιστευέστε. Τὸ πρῶτὸ θὰ ἴναι καλὰ φρεσκαρισμένος, μὲ τὴν ἀδειά σας κάνουμε πανιά, γραμμὴ Σικιάθο, Σκόπελο καὶ Σκύρο. Ἦρθε πιά ἡ ὥρα νὰ σᾶς διαβάσω στὸ ταξίδι κάποιες γλυκύτερες ἱστορίες γιὰ τὰ πανέμορφα κορίτσια αὐτῶν τῶν νησιῶν, ποὺ δὲν τοὺς ἀπόλειψε ἡ ἀπαντοχὴ, τίς ἰστόρησε ἕνα θαυμαστὸ κοντύλι κι ἀπὸ

τότε μένουν ἀγέραστες καὶ λαμπερές, κόρες τῆς Πούλιας κυματισμένες, θὰ δεῖτε, θὰ δεῖτε τί χρυσὴ παρέα θὰ μᾶς κάνουν!

*Ἀνύπαρχο Λιμάνι, σ. 38.*

Η παρωδία εδώ υπερβαίνει το πρωτότυπο αφού ό,τι στον Σκαρίμπα ήταν ανατροπή εδώ εξαγνίζεται μέσα από τη λυρική ευαισθησία του δημιουργού και ό,τι αποτελούσε υπονόμηση του ρεαλιστικού πεδίου, εδώ, αντίθετα, αποκτά στιβαρό ρεαλιστικό έρμα, ενώ η ηρωίδα χάνει τη μεσοπολεμική της αχλύ, χωρίς να αποβάλει την ονειρική και ιδανική της διάσταση. Συνάμα, όσον αφορά το ύφος και τη γλώσσα, ο δημιουργός αφήνει πίσω του τις σκαριμπικές ακρότητες και, χρησιμοποιώντας σκαριμπικές λέξεις και τεχνάσματα-οδοδείκτες, καθοδηγεί τον αναγνώστη στην αποκωδικοποίηση της παρωδίας, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ιδιαίτερη και προσωπική.

Η παρωδία, εκτός από τις άλλες λειτουργίες, μπορεί να λειτουργεί και ως ένας τρόπος διερεύνησης και προσδιορισμού των ορίων της γραφής και συνακόλουθα των μορφών. Η συνομιλία σύγχρονων ποιητών με την παράδοση δεν σκοπεύει βέβαια στη νοσταλγική αναβίωση υφολογικών ή άλλων στοιχείων της, αλλά στη δι' αυτών υπέρβασή της με στόχο την κατάκτηση μιας νέας ποιητικής γλώσσας. Εδώ οφείλω να υπενθυμίσω ότι οι προθέσεις και η λειτουργία της σύγχρονης παρωδίας ποικίλλουν και, αναπόφευκτα, κάθε απόπειρα κατάταξης, ταξινόμησης κ.ο.κ. συνεπάγεται απλουστεύσεις και σχηματοποίηση. Στη νεοελληνική ποίηση η χρήση της παρωδίας είναι τέτοιας τάξεως και τέτοιου εύρους, ώστε να απαιτεί ξεχωριστή μελέτη. Είτε πρόκειται για επιστροφή σε παλαιότερες μορφές ποίησης με στόχο την κατάκτηση μιας «αντινεοτερικής πειθαρχίας» (Διονύσης Καψάλης), είτε πρόκειται για ένα «λυρικό παλίμψηστο» όπου ευφυώς και φαινομενικά ad infinitum διαπλέκονται το pastiche και η παρωδία, στεγασμένα μέσα στις υφολογικές επινοήσεις του ποιητή (Γιώργος Κοροπούλης), είτε για «την αγωνιώδη αναζήτηση του καινούργιου μεγάλου αφηγηματικού ποιήματος» τη στιγμή «του τέλους των μεγάλων αφηγήσεων» (Ηλίας Λάγιος),<sup>1</sup> η παρωδία, με μεγαλύτερο ή μικρότερο ρόλο, είναι εκεί και προκαλεί τον επαναπροσδιορισμό των ορίων της και της λειτουργίας της. Ασφαλώς τα έργα των παραπάνω ποιητών δεν αποτελούν εξ ολοκλήρου παρωδίες. Όμως η διαλεκτική τους σχέση με έργα ή με ποιητικούς τρόπους της παραδοσιακής

1. Σκαρίμπας, *Ο κύριος του Τζακ*.

2. Τριανταφυλλόπουλος, *Πᾶτς κι ἀπαγαί*. Αθήνα, Νεφέλη, 1996. *Ανύπαρχο λιμάνι*. Χαλκίδα, Διάμετρος, 1998.

1. Βούλαρης, ό.π., σ. 64.

ποίησης, η διά της παράδοσης αναζήτηση της δικής τους, καινούργιας ταυτότητας, αναπόφευκτα εμπλέκει την παρωδία στο ποιητικό παιχνίδι. Η μη αναγνώρισή της αποτελεί σύμπτωμα της κυριαρχίας της ορθής για την εποχή της, αλλά ανεπαρκούς σήμερα παραδοσιακής αντίληψης που περιορίζει τη λογοτεχνική παρωδία σε κωμική ή περιπαικτική μίμηση ενός κειμένου, και αντανάκλα την υποτίμηση ενός όρου που σηματοδοτούσε (λαθεμένα) τη («δευτερογενή» και «μη πρωτότυπη») δημιουργία.<sup>1</sup> Είναι φανερό ότι πολλοί από τους σύγχρονους συγγραφείς διαμορφώνουν το ύφος τους διανύοντας, άλλος περισσότερο άλλος λιγότερο και ο καθένας με το δικό του τρόπο, ήδη εξερευνημένες αποστάσεις στην ενδοχώρα της λογοτεχνίας. Μ' αυτόν τον τρόπο βρίσκουν και προσδιορίζουν το δικό τους γεωγραφικό στίγμα στον λογοτεχνικό χάρτη της εποχής τους. Για να αποτιμηθεί αυτή η πολύπλοκη συγγραφική διαδικασία απαιτείται διευρυμένη και απροκατάληπτη αντιμετώπιση της παρωδίας ως μιας δυναμικής αρχής με δραστικό ρόλο στη δημιουργία νέων μορφών. Η τεράστια ποιητική κληρονομιά, ελληνική και ξένη, παρέχει το υλικό που χύνεται με νέους συνδυασμούς σε παλιά καλούπια, φιλτραρισμένο από την ευαισθησία του σύγχρονου ποιητή-αναγνώστη. Γιατί μέσα σ' έναν κόσμο διαλυμένο όπου όλα έχουν ειπωθεί κι έχουν υπάρξει, («Δράκο ἂν δὲν φάει ὁ Δράκοντας, θεριεύει; δὲν θεριεύει!»), όπως διατείνεται ο Λάγιος μέσω του Γρουπάρη στο δ' από τα «Ἰντερμέδια».<sup>2</sup> Γίνεται έτσι η παρωδία η μόνη δυνατή πράξη γραφής, αφού ο ποιητής μπορεί να υπάρξει μόνον ως ποιητής-αναγνώστης. «Ένας ἄνθρωπος ἀρνούμενος νὰ ἀπαλλοτριώσῃ τὴν ὑπόστασίν του, νὰ υπάρξῃ ὡς ἄλλο τι πλὴν ὡς ἀναγνώστης. Τὸ νὰ γράφῃς, εἶναι τὴν σήμερον, ἢ ἐσχάτη, ἢ πλέον ἡρωϊκὴ, ἢ μόνη δυνατὴ πράξις ἀναγνώσεως. Πρὸς τοῦτο καὶ ἔγραψα...», γράφει ο Ηλίας Λάγιος, υπερβαίνοντας τα όρια της παρωδίας και φτάνοντας σε μια μορφή αυτοπαρωδίας, σύμφωνα με την οποία η μόνη δυνατή πραγματικότητα είναι η μυθοπλασία.<sup>3</sup>

1. Βλ. και την εύστοχη παρατήρηση του Βαγενά για την απροθυμία των μελετητών να αναγνωρίσουν την ύπαρξη της παρωδίας. («Η παρωδία στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Το Βήμα*, 25.8.2002). Εδώ θα πρόσθετα ότι και οι ίδιοι οι δημιουργοί με δυσκολία αποδέχονται τον χαρακτηρισμό ενός έργου τους ως παρωδίας. Οι λόγοι σχετίζονται με όσα εξέθεσα παραπάνω και έχουν μακριά παράδοση στη νεοελληνική λογοτεχνία.

2. Αλέξης Φωκάς, *Ασκήσεις (I-IX)*. Ωλήν, 1984, σ. 28.

3. Ηλίας Λάγιος, «Μαράζι», *Τὸ βιβλίο τῆς Μαριάννας*, Ἰκαρος 1993, σ. 35. Για την ποικίλη χρήση της παρωδίας εκ μέρους του ποιητή, βλ. όσα γράφει ο Ευριπίδης Γαργαντούδης στο πλαίσιο γενικότερης μελέτης: *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980-1997*, Νεφέλη, 1998, σ. 269-270. Πάντως, η διευρυμένη χρήση της παρωδίας και η οικειότητα της

Ένα καλό παράδειγμα της δεξιοτεχνίας του ποιητή αλλά και της σύγχρονης λειτουργίας της παρωδίας αποτελεί το ποίημα «Σαν πέσει ο κεραυνός» της ευρύτερης σύνθεσης «Ἡ ἔρημη γῆ», παρωδία του Ε' μέρους της *Ἐρημης χώρας* του T. S. Eliot. Παραθέτω τα σχετικά αποσπάσματα των δύο ποιημάτων:

Ο Eliot:

V. What the Thunder said

After the torchlight in sweaty faces  
 After the frosty silence in the gardens  
 After the agony in stony places  
 The shouting and the crying  
 Prison and palace and reverberation  
 Of the thunder of spring over distant mountains  
 He who was living is now dead  
 We who were living are now dying  
 With a little patience

(322-330)<sup>1</sup>

Ο Λάγιος:

Ε' Σαν πέσει ὁ κεραυνός

Ἵστερα ἀπ' τὸ μισόφωτο τοῦ φεγγίτη πὸν λάμπραινεν ἀνεξήγητα  
 τὰ ρυτιδωμένα πρόσωπα  
 Ἵστερα ἀπὸ τὶς παγωμένες φωνὲς στὶς αἴθουσες τῶν στρατοδικείων  
 Ἵστερα ἀπὸ τὴ μοναξιά σὲ κελιά τσιμεντένια  
 Τοὺς βόγγους καὶ τὰ ὄνειρα  
 Τὸ συσσίτιο τὸ ἐγερτήριο καὶ τὸ ἀντιφέγγισμα  
 Τῶν σιδερένιων ὄπλων μὲς στὰ βουρκωμένα μάτια  
 Ἐκεῖνος πὸν ξεχάστηκε τώρα ἀνασταίνεται

λειτουργίας της εκ μέρους ουκ ολίγων σύγχρονων ποιητών αξίζει να μελετηθεί συστηματικά.

Όσον αφορά την αυτοπαρωδία βλ. Richard Poirier, «The Politics of Self-Parody». *Partisan Review*, 35:3 (καλοκαίρι 1968) 341-353. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις του για τον Nabokov σε σχέση με την αυτοπαρωδία (σ. 349-350). Βλ. και εδώ σ. 214-215 και 216-217.

1. T. S. Eliot, *The Complete poems and plays of T. S. Eliot*. London & Boston, Faber and Faber, 1969, σ. 72.

Ἐμεῖς ποὺ ξεχαστήκαμε τώρα ἀναστεινόμαστε  
Μὲς στὴ δικαιοσύνη.

(323-330)<sup>1</sup>

Ακολουθώντας τον τρόπο δόμησης του πρωτοτύπου ο Λάγιος δημιουργεί μια σύγχρονη Ἑρμη γῆ με δικά μας υλικά (Όμηρο, Κωστή Παλαμά, Γιώργο Σεφέρη, Μιχάλη Κατσαρό, δημοτική ποίηση) της οποίας τη δραστηριότητα ενδυναμώνει η εμπρόθετη αντιστικτική αναφορά στην Ἑρμη χώρα του Eliot.

Πιστεύω πως από τα παραπάνω παραδείγματα γίνεται σαφές ότι αυτή η αναπλαστική παρωδία, ως ιδιαίτερος τρόπος λογοτεχνικής γραφής στην εποχή μας, αυτονομείται, ανεξαρτητοποιείται, νομιμοποιείται και επομένως υπάγεται στους ίδιους νόμους στους οποίους υπάγεται η λοιπή λογοτεχνία.

#### ε) Αυτοπαρωδία

Συγγενική με την προηγούμενη κατηγορία αλλά με εντονότερο αυτοαναφορικό χαρακτήρα, η αυτοπαρωδία μπορεί είτε να συνυπάρχει με τις παραπάνω κατηγορίες παρωδίας είτε να λειτουργεί αυτόνομα. Στόχος της είναι η ίδια η συγγραφική πράξη και οι συμβάσεις της λογοτεχνίας και αποτέλεσε αγαπημένη πρακτική σημαντικών συγγραφέων από τον μοντερνισμό και εξής (James Joyce, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Iris Murdoch κ.ά). Σύμφωνα με τον Poirier ο οποίος διερευνά τη λειτουργία της αυτοπαρωδίας στο έργο των Joyce, Nabokov και Borges, «ο Joyce όχι μόνον εγκαινιάζει μια παράδοση αυτοπαρωδίας που τώρα καταφανώς απασχολεί τη λογοτεχνία, αλλά πάει ακόμη πιο μακριά, σε ένα σημείο που θα αναγκαστούν να αντιμετωπίσουν οι συγγραφείς της εποχής μας και του μέλλοντος. Δεν ικανοποιείται καθόλου δείχνοντας απλώς ότι κάθε απόπειρα δημιουργίας μορφών είναι μια ψευδής άσκηση. Αντίθετα συνεπαίρνεται από αυτή τη συνειδητοποίηση ανταποκρίνεται όχι με την αντιμετώπιση της ματαιότητας ή με ειρωνείες για την ανθρώπινη επινοητικότητα και την κατασπατάλησή της αλλά με δέος απέναντι στη δύναμη του ανθρώπου να δημιουργεί και να ξαναδημιουργεί κάτω από την παραδεδομένη σκέπη του θανάτου».<sup>2</sup> Με παρόμοιο τρόπο αλλά ακόμη πιο δραστικά λειτουργεί η αυτοπαρωδία του

1. Αλέξης Φωκάς, ό.π., σ. 144-145. Το ποίημα «Ἡ ἔρμη γῆ» απ' όπου προέρχεται το παραπάνω απόσπασμα επανекδόθηκε αυτοτελώς: Ηλίας Λάγιος, Ἡ ἔρμη γῆ. Αθήνα, Ερατώ, 1996.

2. Poirier, ό.π., σ. 349.

Nabokov, η οποία αφορά «όχι μόνο τις συγγραφικές προσπάθειες αλλά και τις προσπάθειες των χαρακτήρων του να κάνουν τους άλλους να πιστέψουν στην πραγματικότητα των μορφών, πλοκών παιχνιδιών και εξαπατήσεων».<sup>1</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο μελετητής, ο Borges είναι αναμφίβολα ο συγγραφέας που ώθησε την παρωδία στο απώτατο όριό της, καθώς κατάργησε το όριο ανάμεσα στη μυθοπλασία και την κριτική της ανάλυση, και του οποίου πολλά έργα αποτελούν ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων τα οποία υποκρίνεται ότι ήδη υπάρχουν. «Η επινόηση δημιουργεί τη ζωή στη λογοτεχνία με την έννοια ότι η επινόηση είναι αυτή καθαυτή η πράξη και η απόδειξη της ζωής», παρατηρεί ο Poirier σχολιάζοντας την υπονομευτική επινοητικότητα του Borges, όσον αφορά τη δομή των έργων του και τις τεχνικές της γραφής του.<sup>2</sup>

Είναι νομίζω φανερό πως η αυτοπαρωδία είναι καρπός του μοντερνισμού. Αλλά μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, καθώς δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη μίξη ετερογενούς υλικού –πρακτική που ευνοεί (κοντά σε άλλες τεχνικές) και την παρωδία– γνωρίζει ακόμη μεγαλύτερη άνθιση ή τουλάχιστον ακονίζεται η κριτική ευαισθησία μας απέναντί της. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτοπαρωδίας είναι το αφήγημα του Δημήτρη Καλοκύρη «Τα του Καίσαρος», όπου επί τεσσαρσήμισι σελίδες ο συγγραφέας αφηγείται το βίο του Kaisáριου Δαπόντε, όπως η κυριολεξία του πολύσημου τίτλου εισηγείται, παρωδώντας τη γνωστή ρήση «Τὰ τοῦ Καίσαρος τῷ Καίσαρι». Ο Καλοκύρης στεγάζει στοιχεία ύφους του αιρετικού λογίου του Διαφωτισμού μέσα στο δικό του ύφος, και, παράλληλα, εγκιβωτίζει φιλολογικό ή ιστορικό υλικό στο αφήγημά του. Παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα:

...και έτσι περιφέρεται για χρόνια στα μέρη όπου κάποτε αναρριχήθηκε στον βάρθρον τη μεσουράνια και στη χλιδή των θαυμάτων, στις πολιτείες που άλλαζαν μέρα τη μέρα, χωρίς να πάρει είδηση ο εσωστρεφής τους πυρετός της Εσπερίας και τι συμβαίνει στην Αμερική, ποίος ο Χάυντν και ποίος ο Μότσαρτ να του μελωδήσει τα στιχουργικά, κι ούτε ο Βολταίρος, ο Μπλέηκ και οι λοιποί εν όπλοις συγγενείς του τον εγνώρισαν και θα ξαναγυρίσει οριστικά στον εβδομήντα του ετών τον Ξηροπόταμο, για να παραδοθεί ιαμβικά στους ύπνους του διά παντός, 4 Δεκεμβρίου –της Αγίας Βαρβάρας– και κοντεύει ο Ιούλιος όπου ξεσπούσε από τις τάφρους της Βαστίλλης

1. Poirier, ό.π., σ. 350.

2. Poirier, ό.π., σ. 353.

η τρίχρωμη βασιλέων Ταραχή και ανέβηκαν οι αετοί που ονειρεύτηκε, φλεγύες, στην Αγία Σοφιά, πώς ήταν τελικά τα διάσημα του Βοναπάρτη, αλλά εμένα τι με βασανίζει; αφού στα όρη καθεύδει στιχουργώντας αιώνες,

πως τα πάντα ξεχνιούνται βαθιά στις οθόνες

και όλα είναι τεχνικά όσα μιλώ εμπρός σου, ότι τον βίο του Καισάρου και κάποτε Κωνσταντίνου Δαπόντε επανέγραψα, ροκανίζοντας αναίσχυντα τον Σάθα έως την τελεία.

(Το μουσείο των αριθμών, σ. 91-92)

Στο παραπάνω απόσπασμα του ανατρεπτικού αφηγήματος, ο συγγραφέας, με όχημα το βίο του Δαπόντε, παρωδώντας τα όρια της βιογραφίας, της φιλολογίας και της λογοτεχνίας, ουσιαστικά διερευνά την ταυτότητα της δικής του γραφής, αναθέτοντας στον αναγνώστη την απάντηση του μείζονος ερωτήματος («τι συνιστά λογοτεχνία;») και του υποερωτήματος («πώς συντίθεται το συγκεκριμένο αφήγημα;»).

#### 6. Διακωμώδηση ή αυτοαναφορικότητα;

Από την παραπάνω θεώρηση της παρωδίας προκύπτει μια βασική ασυμβατότητα ανάμεσα στη θεωρία και στη λογοτεχνική πράξη: η πρόθεση της διακωμώδησης δεν είναι από τα *sine qua non* χαρακτηριστικά της παρωδίας, επομένως η σατιρική διάσταση δεν αφορά κάθε εκδοχή παρωδίας. «Στον 20ό αιώνα», επισημαίνει η Hutcheon, «η παρωδία είναι ένας από τους βασικούς τρόπους θεματικής και μορφικής δόμησης των κειμένων, με πολιτισμικές και ιδεολογικές διαπλοκές ως προς την ερμηνευτική λειτουργία του. Είναι ένας από τους κύριους τρόπους αυτοαναφορικότητας, ένας διάλογος για την τέχνη με τα μέσα της τέχνης».<sup>1</sup> Παράλληλα, βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνιέται –και είναι αυτό κοινός τόπος της σύγχρονης θεωρίας– ότι η παρωδία είναι ένας τρόπος να χειρίζεται κανείς την πλούσια και τρομακτική κληρονομιά του παρελθόντος<sup>2</sup> και ότι, επίσης, αποτελεί «μια μορφή μίμησης η οποία χαρακτηρίζεται από ειρωνική ανατροπή, όχι πάντα εις βάρος του παρωδούμενου κειμένου».<sup>3</sup> Διότι οι προθέσεις της παρωδίας μπορεί να είναι

1. Hutcheon, *ό.π.*, σ. 2.

2. Jackson W. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge, Mass.: Belknap Press/Harvard University Press, 1970, σ. 4. (Παρατίθεται από την Hutcheon, *ό.π.*, σ. 4.)

3. Hutcheon, *ό.π.*, σ. 6.

ποικίλες. Δύο είναι τα βασικά σημεία που διαφοροποιούν σήμερα την έννοια της παρωδίας, σε σχέση με το παρελθόν: η παρωδία στον 20ό αιώνα, είναι σύμφωνα με τη μελετήτρια, «η επίσκεψη με κριτική απόσταση ενός παλαιότερου κειμένου, μια επαναδραστηριοποίηση που καθορίζεται πλέον από τη διαφορά παρά από την ομοιότητα». Μέσα από αυτή την οπτική η παρωδία γίνεται παραγωγική, δημιουργική προσέγγιση της παράδοσης. Όχι βέβαια «νοσταλγική μίμηση παλαιών προτύπων, αλλά μοντέρνα ανακωδικοποίηση, η οποία νομιμοποιεί τη διαφορά στην καρδιά της ομοιότητας, πράγμα που πετυχαίνεται χάρη στα καινούργια συμφραζόμενα, τα οποία οπωσδήποτε διαφοροποιούν το νόημα και συχνά και τη λογοτεχνική αξία».<sup>1</sup>

Συνέπεια αυτής της ευρύτερης αντίληψης για την παρωδία, που διατυπώνει η Hutcheon, είναι ότι η τέχνη, στο μέτρο που θέτει ερωτήματα για τη σχέση της με τα παλαιότερα δημιουργήματά της, αλλά και για την ίδια την ταυτότητά της, μπορεί να θεωρηθεί ότι ενέχει καθ' εαυτήν στοιχεία αυτοπαρωδίας. Η λογοτεχνία της αυτοπαρωδίας ασχολείται με την ίδια τη λογοτεχνική δραστηριότητα. Όπως προσφυώς παρατηρεί η Hutcheon, η αυτοπαρωδιακή τέχνη «θέτει ερωτήματα όχι μόνο για τη σχέση της με την υπόλοιπη τέχνη, αλλά και για την ίδια της την ταυτότητα» και «είναι ένας τρόπος να δημιουργεί κανείς μια μορφή μέσω του προβληματισμού του για τη λειτουργία της αισθητικής παραγωγής».<sup>2</sup> Η αυτοπαρωδία, κατά τον Poirier, δεν εισηγείται τον έπαινο της λογοτεχνίας αλλά τα όρια της τεχνικής της: «Πλέκεται γύρω από τα διαλυτικά στοιχεία της λογοτεχνίας και αμφισβητεί όχι μια συγκεκριμένη λογοτεχνική δομή, αλλά την ίδια τη δραστηριότητα της δημιουργίας οποιασδήποτε λογοτεχνικής μορφής, τη λογοτεχνική υποστασιοποίηση μιας ιδέας σε μορφή. Μ' αυτόν τον τρόπο η αυτοπαρωδία συνεχίζει την κριτική λειτουργία της παρωδίας αλλά με μια διαφορά. Ενώ η παρωδία έχει από παράδοση στόχο της να δείξει ότι η ζωή, η ιστορία, η πραγματικότητα έχουν καταστήσει παρωχημένο το ένα ή το άλλο λογοτεχνικό ύφος, η λογοτεχνία της αυτοπαρωδίας υπονομεύει την προσπάθεια να επαληθευτεί η ίδια η λογοτεχνική δραστηριότητα με την πράξη της

1. Hutcheon, *ό.π.*, σ. 6-8. Η προσέγγιση του φαινομένου από την Linda Hutcheon είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Στο βιβλίο της *A Theory of Parody* εξετάζει την παρωδία, όπως αυτή προκύπτει μέσα από τα κείμενα και από την οπτική των πολλών θεωριών που έχουν κατά καιρούς αναπτυχθεί, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στον 20ό αιώνα. Η χρησιμότητα του βιβλίου της είναι αναμφισβήτητη: η Hutcheon, αντί να υποτάξει τα κείμενα σε κάποια οσοδήποτε ευφυή, αλλά οπωσδήποτε μονολιθική, θεωρία παρωδίας, αποπειράται έναν διάλογο με τις βασικές θεωρίες.

2. Hutcheon, *ό.π.*, σ. 10.

γραφής». <sup>1</sup> Έντονα αυτοπαρωδούμενη είναι η υπερρεαλιστική ποίηση καθώς μεταμορφώνει, διαφοροποιεί και εγκαθιστά τη διαφορά μέσα στην ομοιότητα, όπως η παρωδία, με την επιπλέον ιδιότητα ότι αυτό γίνεται με σημείο αναφοράς την ίδια την πράξη της γραφής. <sup>2</sup> Με την έννοια αυτή το υπερρεαλιστικό καίμενο αποτελεί πάντα και ένα αυτοσχόλιο της ίδιας της γραφής, καθώς καταδεικνύει τα όρια της γραφής και της γλώσσας. Ενδεχομένως ο πλέον αυτοπαρωδούμενος ποιητής της νεοελληνικής λογοτεχνίας να είναι ο Νίκος Εγγονόπουλος ο οποίος διαρκώς αυτοαναιρείται αποκαλύπτοντας τη δομή της ποίησής του και σχολιάζοντας τις συμβάσεις του ποιητικού λόγου. <sup>3</sup>

Η τεράστια φιλολογία του όρου σε διάφορες εποχές, αλλά και τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα που χρησιμοποιούν την παρωδία καθιστούν φανερό ότι δεν υπάρχει διστορικός ορισμός της παρωδίας. <sup>4</sup> Μπορεί να πει κανείς ότι η παρωδία είναι μια μορφή «ανακύκλωσης της τέχνης», με πολύ ιδιαίτερη μορφή και με σύνθετη κειμενική λειτουργία. <sup>5</sup> Σύμφωνα με την Hutcheon, η παρωδία μπορεί να είναι σοβαρή κριτική (όχι αναγκαστικά του παρωδούμενου κειμένου) ή παιγνιώδης, πνευματώδης κριτική συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών. Η ιστορία της λογοτεχνίας δείχνει ότι η παρωδία άλλοτε μπορεί να προκληθεί ως αντίδραση σε μια τετριμμένη αλλά ισχυρή παράδοση, άλλοτε αποτελεί αντίδραση στους παραλογισμούς και στις ακρότητες της πρωτοπορίας. <sup>6</sup> Ο σκοπός, δηλαδή, μπορεί να ποικίλλει από τον ανυπόκριτο θαυμασμό ως την εμπαθή γελοιοποίηση. Στόχος της, όπως επισημαίνει η μελετήτρια, είναι ή ένα άλλο έργο τέχνης ή, γενικότερα, μια άλλη μορφή κωδικοποιημένου λόγου, όχι απαραίτητα του ίδιου είδους. Η ιστορία της λογοτεχνίας δείχνει πως έχουν γραφεί παρωδίες ποικίλης έκτασης για να παρωδήσουν τις συμβάσεις ενός είδους λόγου, το ύφος μιας εποχής, ενός

1. Poinier, ό.π., σ. 341. Η μελέτη αυτή είναι πολύ σημαντική καθώς συνέδεσε τη θεωρία για την παρωδία με την εξέλιξη της λογοτεχνίας που αργότερα στεγάστηκε κάτω από τον όρο μεταμοντέρνο και συνδέεται με την αυτοσυνειδησία του κειμένου όσον αφορά τους όρους δόμησής του.

2. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*. Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 357.

3. Νάνος Βαλαωρίτης, «Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων». *Χάρτης*, 25/26 (Νοέμβριος 1988) 91-92.

4. Hutcheon, ό.π., σ. 10.

5. Ο όρος ανήκει στον Peter Rabinowitz, «What's Hecuba to Us?: The Audience's Experience of Literary Borrowing», στον τόμο Susan P. Suleiman and Inge Crosman (εκδ.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, Princeton University Press, 1980, σ. 241. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 15.)

6. Riewald, ό.π., σ. 132.

κινήματος ή ενός συγκεκριμένου συγγραφέα, μέρος ενός έργου κάποιου συγγραφέα ή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου του στο σύνολό του. Η κριτική διάσταση της παρωδίας είναι αποδεκτή και από παραδοσιακότερες θέσεις: ορισμένοι κριτικοί θεωρούν ότι η παρωδία είναι απαραίτητη για την υγεία της λογοτεχνίας, όπως η σάτιρα είναι απαραίτητη για την υγεία των ηθών. Αυτοί οι κριτικοί ορίζουν τη λογοτεχνική παρωδία ως έναν τύπο σατιρικού μπουρλέσκου που σκοπός του είναι να εντείνει μέσω κωμικού παραλληλισμού τη συνειδητοποίηση των ιδιαιτεροτήτων, της υπερβολής και των ατελειών ενός έργου ή ενός συγγραφέα. <sup>1</sup> Αυτή η άποψη όμως είναι προφανώς περιοριστική.

Τέλος, μια θέση αποδεκτή από όλους τους ιστορικούς της παρωδίας είναι ότι η παρωδία ευημερεί σε περιόδους πολιτισμικών απαιτήσεων, διότι μόνον τότε ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να εμπιστεύεται τις ικανότητες του αναγνώστη. <sup>2</sup> Όσον αφορά την εξέλιξη του όρου κατά τις τελευταίες δεκαετίες, η διεύρυνσή του σχετίζεται με δύο λέξεις-κλειδιά για την ερμηνεία: αυτοαναφορικότητα και διακειμενικότητα. Ωστόσο, η εξίσωση της παρωδίας με την αυτοαναφορικότητα, που προτείνουν κάποιοι μελετητές (π.χ. η Rose) είναι ασφαλώς επισφαλής, όπως πειστικά εισηγείται η Hutcheon, διότι η παρωδία είναι μόνον ένας από τους ποικίλους τρόπους αυτοαναφορικότητας. <sup>3</sup> Παρά τη μεγάλη βιβλιογραφία για τον όρο (ή, ενδεχομένως, εξαιτίας της), το έδαφος όπου κινείται η κριτική της παρωδίας εξακολουθεί να είναι ολισθηρό. Όχι μόνον διότι, όπως θα δούμε, η αντίληψη της κριτικής για την παρωδία, μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, έχει συνδεθεί με την πολιτική του όψιμου καπιταλισμού και έχει διευρυνθεί οριακά, αλλά και διότι οι όροι που ανήκουν στην ποιητική της ανατροπής συνδέονται άμεσα με το μοναδικό ήθος κάθε κειμένου και αντιστέκονται σε κατηγοριοποιήσεις και γενικεύσεις.

Όπως επισημαίνει ο Petro κρίνοντας την, κατά τη γνώμη του, σημαντική προσπάθεια της Rose να διαχωρίσει συναφείς όρους, πάντα υπάρχει φόβος να συνεχιστεί η εναλλακτική χρήση των όρων παρωδία, μπουρλέσκο, καρικατούρα, και παρενδυσία. <sup>4</sup> Ωστόσο, νομίζω πως μπορεί κανείς συνδυάζοντας τη μελέτη της θεωρίας με την εφαρμογή της στα λογοτεχνικά κείμενα, να ξεκαθαρίσει κατά το δυνατόν ορισμένα χαρακτηριστικά της. Για να

1. Davis, ό.π., σ. 180-205.

2. Hutcheon, ό.π., σ. 19.

3. Hutcheon, ό.π., σ. 20.

4. Petro, ό.π., σ. 13.



γραφής».<sup>1</sup> Έντονα αυτοπαρωδούμενη είναι η υπερρεαλιστική ποίηση καθώς μεταμορφώνει, διαφοροποιεί και εγκαθιστά τη διαφορά μέσα στην ομοιότητα, όπως η παρωδία, με την επιπλέον ιδιότητα ότι αυτό γίνεται με σημείο αναφοράς την ίδια την πράξη της γραφής.<sup>2</sup> Με την έννοια αυτή το υπερρεαλιστικό κείμενο αποτελεί πάντα και ένα αυτοσχόλιο της ίδιας της γραφής, καθώς καταδεικνύει τα όρια της γραφής και της γλώσσας. Ενδεχομένως ο πλέον αυτοπαρωδούμενος ποιητής της νεοελληνικής λογοτεχνίας να είναι ο Νίκος Εγγονόπουλος ο οποίος διαρκώς αυτοαναιρείται αποκαλύπτοντας τη δομή της ποίησής του και σχολιάζοντας τις συμβάσεις του ποιητικού λόγου.<sup>3</sup>

Η τεράστια φιλολογία του όρου σε διάφορες εποχές, αλλά και τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα που χρησιμοποιούν την παρωδία καθιστούν φανερό ότι δεν υπάρχει διστορικός ορισμός της παρωδίας.<sup>4</sup> Μπορεί να πει κανείς ότι η παρωδία είναι μια μορφή «ανακύκλωσης της τέχνης», με πολύ ιδιαίτερη μορφή και με σύνθετη κειμενική λειτουργία.<sup>5</sup> Σύμφωνα με την Hutcheon, η παρωδία μπορεί να είναι σοβαρή κριτική (όχι αναγκαστικά του παρωδούμενου κειμένου) ή παιγνιώδης, πνευματώδης κριτική συγκεκριμένων λογοτεχνικών μορφών. Η ιστορία της λογοτεχνίας δείχνει ότι η παρωδία άλλοτε μπορεί να προκληθεί ως αντίδραση σε μια τετριμμένη αλλά ισχυρή παράδοση, άλλοτε αποτελεί αντίδραση στους παραλογισμούς και στις ακρότητες της πρωτοπορίας.<sup>6</sup> Ο σκοπός, δηλαδή, μπορεί να ποικίλλει από τον ανυπόκριτο θαυμασμό ως την εμπαθή γελοιοποίηση. Στόχος της, όπως επισημαίνει η μελετήτρια, είναι ή ένα άλλο έργο τέχνης ή, γενικότερα, μια άλλη μορφή κωδικοποιημένου λόγου, όχι απαραίτητα του ίδιου είδους. Η ιστορία της λογοτεχνίας δείχνει πως έχουν γραφεί παρωδίες ποικίλης έκτασης για να παρωδήσουν τις συμβάσεις ενός είδους λόγου, το ύφος μιας εποχής, ενός

1. Poirier, ό.π., σ. 341. Η μελέτη αυτή είναι πολύ σημαντική καθώς συνδέσει τη θεωρία για την παρωδία με την εξέλιξη της λογοτεχνίας που αργότερα στεγάστηκε κάτω από τον όρο *μεταμοντέρνο* και συνδέεται με την αυτοσυνειδησία του κειμένου όσον αφορά τους όρους δόμησής του.

2. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*. Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 357.

3. Νάνος Βαλαωρίτης, «Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων». *Χάρτης*, 25/26 (Νοέμβριος 1988) 91-92.

4. Hutcheon, ό.π., σ. 10.

5. Ο όρος ανήκει στον Peter Rabinowitz, «What's Hecuba to Us?: The Audience's Experience of Literary Borrowing», στον τόμο Susan P. Suleiman and Inge Crosman (εκδ.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, Princeton University Press, 1980, σ. 241. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 15.)

6. Riewald, ό.π., σ. 132.

κινήματος ή ενός συγκεκριμένου συγγραφέα, μέρος ενός έργου κάποιου συγγραφέα ή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου του στο σύνολό του. Η κριτική διάσταση της παρωδίας είναι αποδεκτή και από παραδοσιακότερες θέσεις: ορισμένοι κριτικοί θεωρούν ότι η παρωδία είναι απαραίτητη για την υγεία της λογοτεχνίας, όπως η σάτιρα είναι απαραίτητη για την υγεία των ηθών. Αυτοί οι κριτικοί ορίζουν τη λογοτεχνική παρωδία ως έναν τύπο σατιρικού μπουρλέσκου που σκοπός του είναι να εντείνει μέσω κωμικού παραλληλισμού τη συνειδητοποίηση των ιδιαιτεροτήτων, της υπερβολής και των ατελειών ενός έργου ή ενός συγγραφέα.<sup>1</sup> Αυτή η άποψη όμως είναι προφανώς περιοριστική.

Τέλος, μια θέση αποδεκτή από όλους τους ιστορικούς της παρωδίας είναι ότι η παρωδία ευημερεί σε περιόδους πολιτισμικών απαιτήσεων, διότι μόνον τότε ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να εμπιστεύεται τις ικανότητες του αναγνώστη.<sup>2</sup> Όσον αφορά την εξέλιξη του όρου κατά τις τελευταίες δεκαετίες, η διεύρυνσή του σχετίζεται με δύο λέξεις-κλειδιά για την ερμηνεία: *αυτοαναφορικότητα* και *διακειμενικότητα*. Ωστόσο, η εξίσωση της παρωδίας με την αυτοαναφορικότητα, που προτείνουν κάποιοι μελετητές (π.χ. η Rose) είναι ασφαλώς επισφαλής, όπως πειστικά εισηγείται η Hutcheon, διότι η παρωδία είναι μόνον ένας από τους ποικίλους τρόπους αυτοαναφορικότητας.<sup>3</sup> Παρά τη μεγάλη βιβλιογραφία για τον όρο (ή, ενδεχομένως, εξαιτίας της), το έδαφος όπου κινείται η κριτική της παρωδίας εξακολουθεί να είναι ολισθηρό. Όχι μόνον διότι, όπως θα δούμε, η αντίληψη της κριτικής για την παρωδία, μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, έχει συνδεθεί με την πολιτική του όψιμου καπιταλισμού και έχει διευρυνθεί οριακά, αλλά και διότι οι όροι που ανήκουν στην ποιητική της ανατροπής συνδέονται άμεσα με το μοναδικό ήθος κάθε κειμένου και αντιστέκονται σε κατηγοριοποιήσεις και γενικεύσεις.

Όπως επισημαίνει ο Petro κρίνοντας την, κατά τη γνώμη του, σημαντική προσπάθεια της Rose να διαχωρίσει συναφείς όρους, πάντα υπάρχει φόβος να συνεχιστεί η εναλλακτική χρήση των όρων παρωδία, μπουρλέσκο, καρικατούρα, και παρενδυσία.<sup>4</sup> Ωστόσο, νομίζω πως μπορεί κανείς συνδυάζοντας τη μελέτη της θεωρίας με την εφαρμογή της στα λογοτεχνικά κείμενα, να ξεκαθαρίσει κατά το δυνατόν ορισμένα χαρακτηριστικά της. Για να

1. Davis, ό.π., σ. 180-205.

2. Hutcheon, ό.π., σ. 19.

3. Hutcheon, ό.π., σ. 20.

4. Petro, ό.π., σ. 13.

συνοψίσουμε: α) Εις πείσμα της συντριπτικά κυρίαρχης άποψης μεταξύ των νεοελληνιστών και των εγκυρότερων λεξικών,<sup>1</sup> η παρωδία δεν έχει αναγκαστικά κωμικό αποτέλεσμα· η κλίμακα των λειτουργιών της, όπως είδαμε, είναι ευρύτατη: από τη γελοιοποίηση ως την αναδημιουργία και τη μεταμυθοπλαστική λειτουργία.<sup>2</sup> β) Η παρωδία έχει σαφώς διακειμενική λειτουργία, καθώς, ανεξάρτητα από τον στόχο της, συνδιαλέγεται με το κείμενο-πρότυπο. Αυτό δεν σημαίνει ότι ταυτίζεται με τη διακειμενικότητα, καθώς η διακειμενικότητα δεν ενέχει στοιχεία μεταμόρφωσης. γ) Παρ' όλο που παλαιότερα η παρωδία θεωρούνταν συνώνυμη του μπουρλέσκου και ακόμη και σήμερα οι δύο όροι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά, το μπουρλέσκο δεν είναι παρά ένα μόνον όχημα της παρωδίας. δ) Ενώ η παρωδία έχει κοινά σημεία με το *pastiche* διαφοροποιείται από αυτό, διότι η παρωδία μεταμορφώνει, ενώ το *pastiche* όχι.

Επιπλέον, ο ρόλος της παρωδίας να αντανακλά την πρόσληψη και τη σύνθεση των λογοτεχνικών κειμένων, καθώς και τις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού, σημαίνει ότι η παρωδία συνεπάγεται οικειοποίηση των ιστορικών αντικειμένων που κρίνει. Επομένως, είναι αυτονόητο ότι η παρωδία δυνάμει εμπεριέχει στοιχεία της παράδοσης που εκτοπίζει. Η παρωδία με την έννοια όχι της παράθεσης και της λογοτεχνικής μίμησης αλλά με την έννοια της διαλεκτικής και της επικοινωνιακής διάδρασης της τέχνης μπορεί να έχει ως στόχο την ατομική νόρμα ενός συγγραφέα, τις συμβάσεις ενός είδους, την τυπολογία ενός ήρωα και κοντά σ' αυτά τις καθορισμένες συνθήκες πρόσληψης.<sup>3</sup>

## 7. Σκοτεινά σημεία της κριτικής

Όπως ήδη επισημάνθηκε, σύμφωνα με την Hutcheon, μια βασική αδυναμία ορισμένων θεωρήσεων είναι ότι, μέσα από την οπτική της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας, συγχέουν την παρωδία με τη σάτιρα. Συνέπεια της παρα-

1. Βλ. ενδεικτικά το λήμμα *παρωδία* στα λεξικά που αναφέρονται στο κεφάλαιο για τη σάτιρα, σ. 33, υποσ. 1.

2. Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως η Rose, στη μελέτη της *Parody: Ancient, Modern, Postmodern* (1993), παρουσιάζεται στοχαστικότερη ως προς την απαραίτητη ύπαρξη του κωμικού στοιχείου στην παρωδία, όπως είχε εισηγηθεί στη μελέτη της του 1979.

3. Hans Robert Jauss, «On why the Comic Hero Amuses». *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translation from the German by Michael Shaw. Introduction by Wlad Codzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, σ. 191. (α' έκδοση στα γερμανικά: 1977.)

πάνω αντίληψης είναι να περιορίζεται ο ρόλος της παρωδίας στην ιστορία της λογοτεχνίας, σε «ρήξη συνεχείας», όπως υποστηρίζει η Rose, με το σκεπτικό ότι η παρωδία κατά κάποιον τρόπο απορρίπτει παλαιότερα είδη ή έργα. Ενώ, αν εξετάσει κανείς τα λογοτεχνικά κείμενα διαπιστώνει το ακριβώς αντίθετο: ότι, δηλαδή, «η παρωδία μπορεί να θεωρηθεί μια με κριτική απόσταση “συνέχεια”». Γιατί η παρωδία μπορεί μεν πράγματι να λειτουργεί ως διατήρηση ή υπονόμηση άλλων αισθητικών μορφών, μπορεί όμως επίσης, μεταμορφώνοντας παλαιότερες, να δημιουργεί νέες συνθέσεις.<sup>1</sup> Εδώ πρέπει κανείς να συνυπολογίσει τη δυναμική διάσταση της παρωδίας. Η επιμονή της πρώτης θεώρησης στο στοιχείο της ασυμφωνίας, της δυσαρμονίας και της ασυνέχειας, παρατηρεί η Hutcheon, δεν ισχύει για τις παρωδίες του 20ού αιώνα. Όπως επίσης, η επιμονή στην παρουσία του κωμικού στοιχείου δεν αφορά όλες τις παρωδίες, ιδίως στον 20ό αιώνα. Και πρέπει να επιμείνει κανείς στη διάκριση αυτή, διότι η σύνδεση της παρωδίας με τη διακωμώδηση φαίνεται –και στη νεοελληνική κριτική σκέψη και γενικότερα– άρρηκτη και συχνά αυτονόητη. Και χρειάζεται ακόμη μεγαλύτερη επιμονή, γιατί η άποψη αυτή είναι τόσο διαδεδομένη ώστε, κι όταν δεν διατυπώνεται ρητά, να υπονοείται και να γίνεται έτσι αφορμή συγχύσεων και σκοτεινών θεωρητικών τοποθετήσεων.

Εδώ έχει τη θέση της η θεώρηση του Gerard Genette, και διότι βρήκε αρκετούς υποστηρικτές, αλλά και διότι αφορά το επίμαχο θέμα της σχέσης παρωδίας και σάτιρας. Ο γάλλος θεωρητικός χρησιμοποιεί τον όρο «υπερκειμενικότητα» για να δηλώσει τη σχέση ενός κειμένου με ένα προηγούμενο, επειδή πιστεύει ότι ο όρος παρωδία είναι ήδη πολύ φθαρμένος και ως εκ τούτου υπάρχει δυσκολία να συμφωνήσουν όλοι όσον αφορά το περιεχόμενό του.<sup>2</sup> Αποπειράται να δημιουργήσει έναν κατάλογο διστορικών υπερκειμενικών σχέσεων, όπου η παρωδία ορίζεται ως η ελάχιστη μεταμόρφωση ενός κειμένου. Ασφαλώς, είναι σημαντικό το γεγονός ότι ο Genette απαλείφει από τον ορισμό του τη συνήθη αναφορά στο κωμικό ή εμπαικτικό στοιχείο, πράγμα που συμβαίνει κυρίως επειδή τα κριτήριά του είναι δομικά ή μορφικά: ό,τι τον ενδιαφέρει είναι οι σχέσεις των κειμένων. Όταν όμως έρχεται στο θέμα της λειτουργίας της παρωδίας, τότε αυτή ορίζεται περιοριστικά ως σατιρικός τρόπος ή ως παιχνίδι, ενώ δεν αποφεύγεται η αμηχανία γύρω από το θέμα, καθώς γίνεται δεκτό ότι θα μπορούσε να υπάρξει σοβαρή παρωδία

1. Hutcheon, ό.π., σ. 20.

2. Αντίθετα, η Hutcheon επιμένει στον όρο *παρωδία* επικαλούμενη την ετυμολογία του για να τον απαλλάξει από το στρεβλωτικό βάρος της παράδοσης (ό.π., σ. 21-22).

(«parodie sérieuse»), αλλά δεν υπάρχει όνομα γι' αυτό το είδος.<sup>1</sup> Ο Genette χρησιμοποιεί δύο έννοιες, τη μεταμόρφωση και τη μίμηση, για να διαχωρίσει την παρωδία από όρους με τους οποίους συχνά συγχέεται, όπως π.χ. το pastiche. Καθώς η μεταμόρφωση συμβαίνει μέσα στο κείμενο, ενώ η μίμηση παράγει ένα ύφος, δημιουργείται σαφής διάκριση που αίρει τη σύγχυση: το pastiche μιμείται, ενώ η παρωδία μεταμορφώνει ένα κείμενο. Εδώ έγκειται, ενδεχομένως, και η σημαντικότερη προσφορά της σχετικής θεωρίας του.<sup>2</sup> Η υπερκειμενικότητα δεν ορίζεται μόνον ως ακολουθία σχέσεων μεταμόρφωσης και μίμησης που ενώνουν τα υπερκείμενα με τα υποκείμενα, αλλά ως συναλληλία λειτουργιών και σχέσεων (δηλαδή ως πρόθεση σε σχέση με το αποτέλεσμα), αυτό που άλλοι κριτικοί ονομάζουν ήθος. Αυτές τις λειτουργίες ο Genette τις διακρίνει σε κωμικές, σατιρικές και σοβαρές. Με βάση αυτήν τη διάκριση δημιουργεί μια τυπολογία των υπερκειμενικών τακτικών και συγχρόνως κατατάσσει τα έργα στην κατηγορία που τους αντιστοιχεί. Σκοπός του δεν είναι η κριτική αλλά η δημιουργία ενός εποπτικού οργάνου, απαλλαγμένου από τη λεξιλογική σύγχυση που επικρατεί. Ο υπερκειμενικός χαρακτήρας του έργου δεν είναι ζήτημα ερμηνείας, ούτε εγγράφεται επεξηγηματικά στο έργο μέσω του τίτλου ή άλλων παρακειμενικών στοιχείων. Στην πράξη ο Genette αποσιωπά τον ρόλο του αναγνώστη, καταργώντας έτσι την ερμηνευτική διάσταση από τη θεωρία του. Όμως, στην παρωδία υπάρχει σαφώς κάποιος που μιμείται και μεταμορφώνει ένα παλαιότερο κείμενο και κάποιος που προσλαμβάνει και ερμηνεύει το νέο κείμενο που προκύπτει. Στοιχεία όπως «η πρόθεση του συγγραφέα (ή του κειμένου), η επίδραση στον αναγνώστη, τα συμφραζόμενα που διαμεσολαβούν ή καθορίζουν την κατανόηση των τρόπων της παρωδίας, είναι στοιχεία που δεν μπορούν να αγνοηθούν».<sup>3</sup> Η προσέγγιση της παρωδίας, όπως εύστοχα επισημαίνει η Hutcheon, δεν μπορεί παρά να είναι μορφική και πραγματολογική.

Οι ρώσοι φορμαλιστές, παρά την επιμονή τους και την έμφαση στη

1. Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, σ. 35. Βλ. την κριτική που ασκεί η Hutcheon, ό.π., σ. 21.

2. Daniel Sangsue, *La Parodie*. Paris, Hachette, 1994, σ. 92. Το βιβλίο αυτό είναι ένα χρήσιμο εγχειρίδιο που παρουσιάζει συνοπτικά τις θεωρίες για την παρωδία στη Γαλλία, ξεκινώντας από τις παραδοσιακές προσεγγίσεις των πρώτων μελετητών της, του Octave Delepiere, («Essai sur la Parodie»), στον τόμο, *Miscellanies of the Philobiblion Society XII*. Wittingham and Wilkins, 1868-1869) και του Gustave Lanson, («La Parodie dramatique au XVIIIe siècle»), στον τόμο *Hommes et livres*. Genève, Slatkine reprints, 1979: ανατύπωση της έκδοσης του 1895) ως τη θεωρία του Genette.

3. Hutcheon, ό.π., σ. 21.

λογοτεχνικότητα, δεν παρέβλεψαν το γεγονός ότι η ύπαρξη των συμφραζόμενων επηρεάζει την παρωδία. Και παράλληλα, προκειμένου να επισημάνουν τη συμβατικότητα, που θεωρούσαν θεμελιώδη διάσταση στον ορισμό της τέχνης, επέμειναν και στο στοιχείο της αυτοαναφορικότητας. Η συνειδητοποίηση της λογοτεχνικής μορφής μέσα από την παρωδία μπορεί να είναι ένας τρόπος παρέκκλισης από αισθητικές νόρμες που η χρήση έχει καθιερώσει, και μέσα από αυτή την υπέρβαση η παρωδία παίζει τον ρόλο της στην εξέλιξη ή αλλαγή των λογοτεχνικών μορφών.<sup>1</sup> Ενδεχομένως, όμως, η άποψη των φορμαλιστών, επισημαίνει η μελετήτρια, ότι η παρωδία βελτιώνει τις μορφές, είναι υπερβολική.

Στο άλλο άκρο κινείται η ερμηνευτική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η παρωδία είναι δημιούργημα των αναγνωστών και των κριτικών και όχι των λογοτεχνικών κειμένων. Οι θιασώτες αυτής της άποψης θεωρούν ότι συχνά η παρωδία και η σάτιρα διακρίνονται από την αντίδραση του αναγνώστη και από τον τρόπο με τον οποίον αυτός διαβάσει τα κείμενα κάθε φορά.<sup>2</sup> Παρά την ελευθερία με την οποία αντιμετωπίζει τη διαδικασία της ανάγνωσης, η άποψη αυτή είναι μάλλον ανεδραφική.

Είναι ευνόητο ότι η αντίληψη που έχει κανείς για τη σχέση παρωδίας και κωμικού στοιχείου είναι καθοριστική για επιμέρους κρίσιμα θέματα, όπως π.χ. το θέμα των τεχνικών της παρωδίας. Όσοι αποσυνδέουν το κωμικό ή εμπαικτικό στοιχείο από την παρωδία δεν είναι δυνατόν να αποδέχονται την υπερβολή ή τον υποτονισμό ή άλλα ρητορικά τεχνάσματα ως τρόπους της παρωδίας. Δεν είναι, όμως, δυνατόν να παραβλέψει κανείς τη στενή σχέση ειρωνείας και παρωδίας, που θα εξετασθεί σε επόμενο κεφάλαιο. Πάντως, όποια κι αν είναι η θεώρηση της κριτικής για το εύρος του όρου, συμβαίνει το εξής παράδοξο, όπως επισημαίνει η Hutcheon: ενώ η παρωδία έχει την εξουσία να παραβιάζει και να υπερβαίνει, συγχρόνως ενδυναμώνει αυτό που υπερβαίνει.<sup>3</sup>

Η επικράτηση και κυριαρχία της παρωδίας στον 20ό αιώνα είναι κοινός τόπος της κριτικής. Η έντονη παρουσία της, επισημαίνει ο Kiremidjian, υποδηλώνει τη σπουδαιότητα του τρόπου με τον οποίο αναπτύχθηκαν η μοντέρνα φαντασία και ευαισθησία, και επίσης δείχνει την οργανική λειτουργία

1. Hutcheon, ό.π., σ. 25, 35-36. Αυτός ο ιστορικός ρόλος της παρωδίας είναι αποδεκτός από τους περισσότερους κριτικούς (Frye, Kiremidjian, Sangsue κ.ά.).

2. Joseph A. Dane, «Parody and Satire: A Theoretical Model», *Genre*, 13: 2 (καλοκαίρι 1980) 145. Αντιθέτως, Hutcheon, ό.π., σ. 34.

3. Hutcheon, ό.π., σ. 27.

της στην ανάπτυξη των πρωταρχικών τρόπων έκφρασης για τα τελευταία ίσως εκατό χρόνια.<sup>1</sup> Φυσικά, όχι μόνον η παρωδία αλλά γενικά κάθε έργο τέχνης δημιουργείται σε παραλληλία αλλά και αντίστιξη με ένα δεδομένο μοντέλο. Εξάλλου, όπως ήδη αναφέρθηκε, η παρωδία έχει σχέση και με τη διακειμενικότητα και με την αυτοαναφορικότητα δίχως να ταυτίζεται μαζί τους. Στην ουσία πρόκειται, όπως εύστοχα παρατηρεί η Καναδή θεωρητικός, για ένα «σύνθετο είδος και ως προς τη μορφή και ως προς το ήθος του. Είναι ένας τρόπος τον οποίο οι δημιουργοί του αιώνα μας χρησιμοποίησαν για να συμφιλωθούν με το βάρος του παρελθόντος. Η αναζήτηση της ανανέωσης στην τέχνη του 20ού αιώνα στηρίχθηκε συχνά –κι αυτό είναι ειρωνικό– στην αναζήτηση της παράδοσης».<sup>2</sup>

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η συζήτηση για την παρωδία γνώρισε νέα άνθιση και υπερβολική θεωρητικοποίηση την εποχή του μεταμοντερνισμού (εποχή «θεωρητικολογικής ακράτειας», κατά την εύστοχη παρατήρηση του Βαγενά),<sup>3</sup> καθώς συνδέθηκε με τις απόψεις των θεωρητικών για την πολιτισμική πολιτική. Όμως οι συζητήσεις που προέκυψαν αφορούν ουσιαστικά την πολιτική και επικεντρώνονται κυρίως στην παρωδία σε άλλες μορφές τέχνης (ιδίως στην αρχιτεκτονική), γι' αυτό εδώ εξετάζονται συνοπτικά.

Το 1984 ήταν μια οριακή χρονιά για την παρωδία και την κριτική της αντιμετώπιση. Τότε εμφανίστηκε ένα άρθρο του Jameson, ο οποίος συνέδεσε τη συζήτηση για το μεταμοντέρνο και την παρωδία με τον σύγχρονο καπιταλισμό.<sup>4</sup> Σύμφωνα με το άρθρο αυτό που έμελλε να ξεσηκώσει πλήθος συζητήσεων, η μεταμοντέρνα τέχνη εκφράζει μια πολιτισμική λογική που ανταποκρίνεται στην κοινωνία του όψιμου καπιταλισμού, όπου κυριαρχούν η αβαντάρδιστική σκέψη και ο πολιτισμικός εκφυλισμός. Σ' αυτές τις συνθήκες η κριτική δύναμη της παρωδίας αντικαταστάθηκε από το *pastiche*, μια τελείως παθητική μέθοδο αναφοράς σε άλλα έργα, «που καθρεφτίζει την ατελείωτη διακίνηση των προϊόντων ενός απολύτως επεκτατικού καπιταλισμού».<sup>5</sup> Από τις αντιρρήσεις που προέκυψαν στην παραπάνω θέση θα σταθούμε μόνον σε όσα αφορούν την παρωδία.

Η πρώτη αντίρρηση προήλθε από την Hutcheon, η οποία θεώρησε πως η

1. Kiremidjian, «The Aesthetics of Parody». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38: 2 (χειμώνας 1969) 231. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 28).

2. Hutcheon, ό.π., σ. 29

3. Βαγενάς, «Η παρωδία στη νεοελληνική λογοτεχνία», ό.π.

4. Jameson, ό.π., *passim*.

5. Simon Dentith, *Parody*. London-New York, Routledge, 2000, σ. 155.

διάκριση του Jameson μεταξύ παρωδίας και *pastiche*, προϋποθέτει τη λαθεμένη αντίληψη ότι η παρωδία είναι κωμική μίμηση.<sup>1</sup> Η επόμενη αντίρρηση ξεκινάει από τη θεωρία του Bakhtin για το καρναβάλι και υποστηρίζει ότι οι σύγχρονες μορφές της μαζικής τέχνης λειτουργούν κατ' αναλογία προς τις καρναβαλικές μορφές της Αναγέννησης. Π.χ., η σαπουνόπερα, αντιπροσωπευτικό είδος μαζικής τέχνης, συνδυάζει το σοβαρό (μελόδραμα) με την παρωδία. Σύμφωνα με τον J. Docker, η παρωδία δεν έχει μεταμοντέρνο χαρακτήρα. Απλώς η εποχή του μεταμοντερνισμού μάς επιτρέπει να εκτιμήσουμε τον ρόλο της παρωδίας στο λαϊκό πολιτισμό, πράγμα που δεν γινόταν στην εποχή του μοντερνισμού, καθώς τότε υπήρχε η αξίωση για «υψηλή» τέχνη.<sup>2</sup>

Ένα μεγάλο μέρος των συζητήσεων που προκάλεσε το άρθρο του Jameson αποκαλύπτει μίαν εχθρική πολιτισμική στάση απέναντι στην παρωδία του μεταμοντερνισμού, αφού η θέση του Jameson θεωρήθηκε «θρήνος για τη χαμένη σοβαρότητα και την υψηλή τέχνη του μοντερνισμού σε σχέση με τις παρωδιακές μορφές τέχνης του μεταμοντερνισμού που αντιμετωπίζεται ως καταστροφική έκπτωση».<sup>3</sup> Ωστόσο, όπως υποστηρίζει η Dentith, ο προβληματισμός του Jameson δεν είναι τόσο απόλυτος και αρνητικός για τον μεταμοντερνισμό.

Οι συζητήσεις που προέκυψαν δεν θα μας απασχολήσουν περισσότερο, καθώς πήραν πολιτικό χαρακτήρα για τον προσανατολισμό του σύγχρονου πολιτισμού. Πρέπει όμως να καταστεί σαφές ότι στη σύγχρονη εποχή έγινε συνείδηση πως η παρωδία αποτελεί τη διαλεκτική της τέχνης, καθώς επιτρέπει στους δημιουργούς να συνδιαλέγονται με συγγραφείς, κείμενα, τεχνολογίες του παρελθόντος, συνειδητοποιώντας και εκθέτοντας με τον τρόπο αυτό τις συμβάσεις της δικής τους τέχνης.

## 8. Αυτόνομη ή παρασιτική τέχνη;

Ένα άλλο ερώτημα που απασχόλησε σχεδόν όλους τους θεωρητικούς είναι: ώς ποιο βαθμό η παρωδία συνιστά τέχνη; Στο παρελθόν η παρωδία ήταν υποδεέστερο είδος· ο 19ος και ο 20ός αιώνας έκαναν ό,τι μπορούσαν για να την υποτιμήσουν, παρά το γεγονός ότι μεγάλοι συγγραφείς υπήρξαν και

1. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, Routledge, 1988.

2. J. Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

3. Dentith, ό.π., σ. 158.

δεινοί χειριστές της παρωδίας. Θεωρήθηκε «τετριμμένη άσκηση», «στείρα λογοτεχνία», «αιρετική» και «απολύτως εξαρτημένη από το μοντέλο της».

Εδώ νομίζω πως έχει τη θέση της μια ενδιαφέρουσα αντίληψη για την αισθητική της παρωδίας. Καθώς η παρωδία αποσυνδέει τη μορφή από το περιεχόμενο, παρατηρεί ο Kiremidjian, δίνει έμφαση στη γνωστή διττότητα του κειμένου (μορφή και περιεχόμενο), κεντρικό σημείο των περισσότερων μελετών που αναφέρονται στην αισθητική πρόσληψη ενός κειμένου. Η σχέση αυτή, μορφής και περιεχομένου, στην παρωδία είναι μάλλον προβληματική. Επιπλέον, αν δεχτεί κανείς την αντίληψη των συμβολιστών ότι οι διάφορες μορφές τέχνης γίνονται μέσο έκφρασης συγκεκριμένων πράξεων ή εμπειριών των ανθρώπων, τότε η παρωδία δεν μπορεί να είναι έργο τέχνης, αφού δεν μιμείται μια πράξη ή εμπειρία αλλά ένα άλλο έργο τέχνης.<sup>1</sup> Σε άλλη μελέτη του, ο ίδιος παρατηρεί ότι η παρωδία δίνει την εντύπωση πως ασκεί κριτική και ως εκ τούτου η ανταπόκριση του αναγνώστη υπερβαίνει την καθαρή αισθητική.<sup>2</sup>

Σήμερα δεν φαίνεται να υπάρχει αντίρρηση για την αισθητική λειτουργία της παρωδίας: ένας συγγραφέας που έχει τη δυνατότητα να εισδύσει σε ένα κείμενο και να το μεταμορφώσει πρέπει να κατέχει καλά τα μυστικά της λογοτεχνικής δημιουργίας. Παρ' όλα αυτά όμως, όπως δείχνει η τεράστια βιβλιογραφία για την αποσαφήνιση του όρου, παρατηρεί η Hutcheon, η αναγνώριση της παρωδίας ως αυτόνομου λογοτεχνικού είδους είναι περιορισμένη, εις πείσμα του γεγονότος ότι έχει δική της δομική ταυτότητα και ερμηνευτική λειτουργία.<sup>3</sup> Αν και η παρωδία σήμερα έχει ασφαλώς αξιώσεις ποιητικής, εφόσον ξεπέρασε τα όρια της τεχνικής, δύσκολα ωστόσο βρίσκει θέση στον κανόνα των λογοτεχνικών ειδών: παρά την ευχαρίστηση που μπορεί να προκαλεί μια καλή παρωδία, η αξία της φαίνεται να απορρέει από την κριτική της διάσταση, δηλαδή από τη σχέση της με το προηγούμενο κείμενο. Η ουσία είναι, παρατηρεί ο Sangsue, ότι η παρωδία αλλάζει το όραμα του κόσμου και τη χρήση της, όπως και η λειτουργία της, εξαρτάται από τους ορισμούς που δίνει η εκάστοτε κοινωνία στους όρους κωμικό, σατιρικό, σοβαρό.<sup>4</sup>

Ασφαλώς η παρωδία αποτελεί μεγάλη πρόκληση τόσο για τους λογοτέχνες όσο και για τους μελετητές της. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η παρωδία απαιτεί μεγάλη δεξιότητα και δεν είναι λίγοι οι καλοί συγγραφείς που ασχολήθηκαν,

1. David Kiremidjian, ό.π., σ. 233.

2. David Kiremidjian, *A Study of Modern Parody*. New York-London, Garland, 1985, σ. 4.

3. Hutcheon, *A Theory of Parody*, ό.π., σ. 18.

4. Sangsue, ό.π., σ. 93

παράλληλα με το υπόλοιπο έργο τους και με την παρωδία. Όσον αφορά τους μελετητές, πρέπει να επισημανθεί ότι, παρά την κυρίαρχη άποψη πως η παρωδία είναι τέχνη παρασιτική, δεν έλειψαν και οι θιασώτες της, όπως π.χ. ο Genette που την αποκαλεί «θησαυρό του πνεύματος». Μέσα στον μεταμοντερνισμό, ανεξάρτητα από τις αντιρρήσεις που μπορεί να έχει κανείς για την ποιότητα της παρωδίας, η θέση της ως λογοτεχνικού είδους αναβαθμίστηκε. Δικαίως ο Νάσος Βαγενάς την θεωρεί «το αριστοκρατικότερο λογοτεχνικό είδος: αριστοκρατικότερο με την έννοια ότι όχι μόνο στο επίπεδο της παραγωγής αλλά και στο επίπεδο της πρόσληψής της η παρωδία προϋποθέτει όρους υψηλών προδιαγραφών. Διότι απαιτεί αναγνώστες με γνώση των λογοτεχνικών έργων ουσιαστικότερη από εκείνη των επαρκών αναγνωστών: τους επαρκέστερους από τους επαρκείς αναγνώστες της λογοτεχνίας».<sup>1</sup> Η παραπάνω διαπίστωση αποτελεί κοινό τόπο των ξενόγλωσσων μελετών που δεν καταδικάζουν a priori την παρωδία.

## B. Συνάψεις και αποκλίσεις

Η σύγχυση που επεκράτησε και επικρατεί, όσον αφορά τη χρήση των όρων που μας ενδιαφέρουν, γίνεται αμέσως αντιληπτή από την καίρια προσπάθεια της Rose να ξεκαθαρίσει το νόημα του όρου *μπουρλέσκο* ο οποίος έχει πολλές φορές χρησιμοποιηθεί, σε διάφορες εποχές, για να δηλώσει το γκροτέσκο, την καρικατούρα, το ψευδοηρωικό, την παρωδία, κλπ. Άλλωστε, όπως είδαμε, η σύγχυση αντανακλάται και στην προσπάθεια του Muecke να αποσαφηνίσει τους παραπάνω όρους δημιουργώντας μια ευρύτερη αλλά σαφή κατηγορία, την «υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία», όπου υποτάσσει και το *μπουρλέσκο* και την παρωδία. Λεξικά, εγκυκλοπαίδειες και άλλα βιβλία αναφοράς δεν βοηθούν, διότι τείνουν να ορίζουν έναν όρο με τις προϋποθέσεις των άλλων, χωρίς σαφείς διαχωρισμούς.<sup>2</sup> Η ρευστότητα που επικρατεί στο χώρο της κριτικής αντανακλάται και στο γεγονός ότι η Rose πολλές φορές αποκαλεί την παρωδία «μορφή λογοτεχνικής σάτιρας», ενώ, παράλληλα, επισημαίνει ότι η παρωδία δεν έχει πάντα σατιρικό χαρακτήρα. Εξάλλου, στο δεύτερο βιβλίο της (1993) εξετάζει προσεκτικά τις απόπειρες που έχουν

1. Νάσος Βαγενάς, «Δύσκολοι καιροί για την παρωδία», *Το Βήμα*, 24.3.2002.

2. Riewald, ό.π., σ. 125.

γίνει να διαχωριστεί η παρωδία από το κωμικό στοιχείο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι όροι που εντάσσονται στην ποιητική της ανατροπής αντιστέκονται στην οριστική και μόνιμη οριοθέτησή τους. Παράλληλα, η μελετήτρια διατυπώνει μερικές πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις όσον αφορά τη σύγχυση της παρωδίας με άλλους συναφείς όρους. Έτσι, π.χ. και επιπλέον των όσων έχουν αναφερθεί, η φάρσα, η οποία έχει πολλές φορές χρησιμοποιηθεί ως όρος στη θέση της παρωδίας, μιμείται μεν το ύφος, αλλά το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από την αποκάλυψη της απάτης – αν και δεν είναι όλες οι λογοτεχνικές φάρσες κωμικές. Ένας άλλος συναφής όρος, από τον οποίο καλό είναι να διακρίνεται, είναι το *pastiche*, το οποίο έχει θεωρηθεί λογοτεχνική πλαστογράφηση, δίχως να έχει τον σκοπό της φάρσας.

Σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, η παρωδία σε σχέση με το κείμενο-πρότυπο λειτουργεί μέσω της διαφοράς, ενώ, όπως ήδη επισημάνθηκε, το *pastiche* μέσω της ομοιότητας. Η παράθεση και η παρωδία διαχωρίζονται χάρη στην κριτική απόσταση που υπάρχει στη δεύτερη, η οποία δεν είναι απαραίτητη στην πρώτη. («Και τα δύο»), επισημαίνει η Hutcheon, «κινούνται σε μια μεγάλη κλίμακα ήθους, από τη βεβαίωση της αυθεντίας ως το ελεύθερο παιχνίδι».<sup>1</sup> Η παράθεση μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή παρωδίας, όπως άλλωστε και το μπουρλέσκο με το οποίο ταυτιζόταν από τον 18ο αιώνα και εξής. Αλλά η παρωδία έχει μια πολύ μεγαλύτερη κλίμακα λειτουργιών απ' ό,τι το μπουρλέσκο. Ο υπαινιγμός, πάλι, λειτουργεί μέσω της αντιστοιχίας και όχι μέσω της διαφοράς. Η βασική ομοιότητα των παραπάνω όρων με την παρωδία βρίσκεται στο γεγονός ότι όλοι αναφέρονται σε ένα άλλο κείμενο. Οι διαφορές τους εντοπίζονται στην πρόθεση, στη λειτουργία, στο εύρος της διακειμενικής τους εμβέλειας.

Από όλους τους όρους που συνδέονται με την παρωδία, η πλέον συζητημένη και προβληματική σχέση φαίνεται πως είναι η σχέση της με τη σάτιρα και την ειρωνεία, ενδεχομένως λόγω του γεγονότος ότι και οι δύο χρησιμοποιούν την παρωδία για να πετύχουν τον στόχο τους. Αλλά και η παρωδία μπορεί να είναι στην πρόθεσή της σατιρική, ενώ πάντα έχει ειρωνική διάσταση, εφόσον πάντα εισηγείται την ύπαρξη δύο κειμένων. Στη σχέση της παρωδίας με τους δύο παραπάνω όρους που αποτελούν και το κέντρο του ενδιαφέροντός μας θα επιμείνω λίγο ακόμη.

1. Hutcheon, ό.π., σ. 41. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις διαφορές της παρωδίας από τους παραπάνω όρους και άλλους συναφείς, βλ. Hutcheon, ό.π., σ. 38-43. Βλ. επίσης Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, ό.π., σ. 54-79.

## 1. Παρωδία και σάτιρα

Αποτελεί κοινό τόπο της κριτικής, και είναι αυτό η πρώτη, η βασική μεταξύ τους διάκριση, ότι η σάτιρα αναφέρεται σε πράγματα ενώ η παρωδία σε λέξεις. Ο στόχος και το σημείο αναφοράς της σάτιρας είναι ένα σύστημα περιεχομένου, ενώ της παρωδίας ένα σύστημα έκφρασης.<sup>1</sup> Είδαμε επίσης ότι πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν τον όρο παρωδία σα να ήταν μια μορφή σάτιρας. Η Hutcheon επισημαίνει ότι ο λόγος είναι πως δεν θέλουν να περιορίσουν την παρωδία σε αισθητικά συμφραζόμενα, αλλά να της δώσουν τις κοινωνικές και ηθικές διαστάσεις που μπορεί να έχει. Παρ' όλο που μπορεί να κατανοήσει κανείς τους λόγους που προκαλούν αυτή τη στάση, η σύγχυση που προκύπτει από αυτή τη θέση δυσκολεύει ακόμη περισσότερο τα πράγματα. Άλλοι πάλι διαχωρίζουν τους δύο όρους στηριζόμενοι σε αμφίβολα κριτήρια, καταλήγοντας σε συμπεράσματα που δεν αντέχουν όταν δοκιμάζονται στην πράξη. Όπως εύστοχα επισημαίνει η μελετήτρια, «τα κριτήρια με βάση τα οποία κάποιοι θεωρητικοί διαχωρίζουν τα δύο είδη είναι μερικές φορές συζητήσιμα»: αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η Winfried Freynd, κατά την οποία η σάτιρα έχει ως στόχο την αναδόμηση θετικών αξιών, ενώ η παρωδία λειτουργεί αρνητικά, άποψη που αδικεί την παρωδία.

Ευνόητο είναι ότι βασικό λόγο αυτής της σύγχυσης, παρά τις διαφορές των δύο εννοιών, αποτελεί το γεγονός πως πολύ συχνά σάτιρα και παρωδία διαπλέκονται και συνοδοιπορούν. Η σάτιρα χρησιμοποιεί μορφές παρωδίας για να πετύχει τον σκοπό της, επισημαίνει η Hutcheon, όταν χρειάζεται ως μέσο της τη διαφοροποίηση του κειμένου. «Θα έλεγα», συνεχίζει η Hutcheon, «ότι η διαφορά ανάμεσα στις δύο μορφές δεν βρίσκεται τόσο στην προοπτική που έχουν, όσον αφορά την ανθρώπινη συμπεριφορά, όπως πιστεύει εκείνη, αλλά στο “στόχο” που επιλέγουν. Με άλλα λόγια η παρωδία δεν είναι εξωκειμενική στον σκοπό της: η σάτιρα είναι».<sup>2</sup> Στην ενεχόμενη

1. Dane, ό.π., σ. 145-146. Ο Dane προτείνει ένα θεωρητικό σχήμα το οποίο έχει δύο πόλους, έναν «επιβεβαιωτικό» («affirmative») κι έναν «υπονομευτικό» («subvertive»). Στον πρώτο πόλο αντιστοιχεί η σάτιρα, στο δεύτερο η παρωδία. Ανάμεσά τους, ανάλογα με τη θετική ή ανατρεπτική επίδραση που έχουν στον αναγνώστη, τοποθετούνται οι όροι *pastiche*, *μπουρλέσκο*, *παρενδυσία* και *λοιδορία* η οποία αποτελεί μια «αρνητική ή υπονομευτική υποκατηγορία της σάτιρας». Αν και ο μελετητής υπερτονίζει τον ρόλο του αναγνώστη (ακόμη και του εκδότη) όσον αφορά την παρωδία, η θεωρία του είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. (Dane, ό.π., σ. 141-159.)

2. Hutcheon, ό.π., σ. 43.

πρόθεση στηρίζεται και η διάκριση σάτιρας και παρωδίας εκ μέρους του Nabokov: «η σάτιρα είναι μάθημα, η παρωδία παιχνίδι».<sup>1</sup> Ορισμένοι κριτικοί διαφοροποιούν αυτήν τη χρήση της παρωδίας, τη σατιρική, ονομάζοντάς την κριτική παρωδία, αφού προμηθεύει τον σατιρικό συγγραφέα με έναν ακόμη μηχανισμό κριτικής μέσα στα ευρύτερα συμφραζόμενα της σάτιρας. Η σάτιρα θεωρείται ευρύτερο είδος από την παρωδία και ουσιαστικά πρόκειται για δύο ανεξάρτητες κατηγορίες λόγου. «Ίσως η αστάθεια των βασικότερων εννοιών που αφορούν την παρωδία και την παρενδυσία δικαιολογεί την υπαγωγή της παρωδίας στη σάτιρα, όχι για άλλο λόγο αλλά για να βάλει κανείς σε κάποια σειρά το χάος»,<sup>2</sup> γράφει ο Kiremidjian, όχι δίχως κάποια δόση χιούμορ. Επίσης, οι δύο όροι δεν μπορούν να διαχωρισθούν με βάση τη μορφή διότι δεν έχουν καθορισμένη μορφή. Αλλά ούτε το κωμικό αποτέλεσμα είναι ασφαλές κριτήριο, αν και τόσο η σάτιρα όσο και η παρωδία έχουν θεωρηθεί, εσφαλμένα, υποκατηγορίες της κωμωδίας.

«Τόσο η παρωδία», παρατηρεί η Hutcheon, «όσο και η σάτιρα προϋποθέτουν κριτική απόσταση και ως εκ τούτου ενέχουν αξιολογήσεις: αλλά η σάτιρα γενικώς χρησιμοποιεί την απόσταση για να κάνει μια αρνητική δήλωση για το αντικείμενό της: ενώ στη μοντέρνα παρωδία δεν υπάρχουν απαραίτητα αρνητικές κρίσεις στην ειρωνική αντιπαράθεση των κειμένων. Η παρωδία παρεκκλίνει από μια αισθητική νόρμα, αλλά και την εμπεριέχει ως υλικό υποδομής».<sup>3</sup> Η μελετήτρια παραθέτει δύο ορισμούς που συνοψίζουν με ευκρίνεια τη διαφορά ανάμεσα στη λειτουργία των δύο όρων: «Η παρωδία είναι συχνά, αλλά όχι απαραίτητα, κωμική αναπαράσταση ενός λογοτεχνικού κειμένου ή άλλου καλλιτεχνικού αντικειμένου, π.χ. μιας τυποποιημένης πραγματικότητας που λειτουργεί ως πρότυπο, που είναι ήδη αναπαράσταση μιας άλλης πραγματικότητας-προτύπου. Αυτές οι παρωδιακές αναπαραστάσεις εκθέτουν τις συμβάσεις των προτύπων τους και απογυμνώνουν τα τεχνάσματά τους μέσα από τη συνύπαρξη των δύο κωδίκων στο ίδιο μήνυμα. Η σάτιρα, πάλι, είναι κριτική αναπαράσταση, πάντα κωμική, όχι της πραγματικότητας που λειτουργεί ως πρότυπο, αλλά πραγματικών αντικειμένων (που η πραγματικότητά τους μπορεί να είναι μυθική ή υποθετική) και τα οποία ο δέκτης αναδομεί όπως ο πομπός του μηνύματος. Η σατιρική

1. Nabokov, *Strong Opinions*. New York, McGraw-Hill, 1973, σ. 75. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 78.)

2. Kiremidjian, ό.π., σ. 4-5.

3. Hutcheon, ό.π., σ. 43-44.

ζόμενη “αυθεντική” πραγματικότητα μπορεί να εμπεριέχει ήθη, στάσεις, τύπους, κοινωνικές δομές, προκαταλήψεις κ.ο.κ».<sup>1</sup>

Σε άλλα κριτήρια στηρίζεται η Rose προκειμένου να διακρίνει τους δύο όρους. Όπως σε όλη της την προσέγγιση, έτσι και εδώ η μεταμυθοπλασία παίζει βασικό ρόλο: «Μια σημαντική παράμετρος που διακρίνει τη λογοτεχνική παρωδία από τη σάτιρα είναι η μεταγλωσσική χρήση δεδομένης γλώσσας ως οργάνου κριτικής και τα μεταμυθοπλαστικά συμφραζόμενα που αυτή αποκτά. Από την άλλη μεριά, η σάτιρα δεν περιορίζεται στη μίμηση, ανατροπή ή παράθεση άλλων λογοτεχνικών κειμένων»,<sup>2</sup> αλλά διαθέτει ένα φάσμα ποικίλων τεχνικών. Όπως έχει επισημάνει ένας παλαιότερος μελετητής της παρωδίας, «το να υπαγάγει κανείς την παρωδία στη σάτιρα σημαίνει πως της αφαιρεί τη λογοτεχνική αποκλειστικότητα στην οποία οφείλει την ιδιαίτερη δύναμη, λειτουργικότητα και αποτελεσματικότητά της».<sup>3</sup> Εξάλλου, η κοινωνική, θρησκευτική και φιλοσοφική νόρμα συνιστούν απαραίτητη προϋπόθεση μόνο για τη σάτιρα, ενώ οι νόρμες που αφορούν την παρωδία είναι συνήθως λογοτεχνικές (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η παρωδία δεν αφορά και άλλες μορφές τέχνης: ζωγραφική, μουσική, κινηματογράφος κ.ά). Ωστόσο, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και στα κοινωνικά συμφραζόμενα που συχνά έχουν κινήσει το ενδιαφέρον συγγραφέων που ασκούν την παρωδία.

«Επαναδραστηριοποιώντας το δεδομένο γλωσσικό υλικό άλλου κειμένου η παρωδία όχι μόνο δημιουργεί υπαινιγμούς για την ύπαρξη άλλου συγγραφέα, άλλου αναγνώστη, άλλου συστήματος επικοινωνίας, αλλά και άλλης σχέσης ανάμεσα στο κείμενο ή τον λόγο και τα κοινωνικά συμφραζόμενα», παρατηρεί η Rose. Το γεγονός ότι η παρωδία μπορεί να ορισθεί ως μια τεχνική που ασχολείται με την επαναδραστηριοποίηση και κριτική δεδομένου γλωσσικού και λογοτεχνικού υλικού δεν υπονοεί πως η παρωδία ασχολείται μόνο με λογοτεχνικές νόρμες».<sup>4</sup> Σύμφωνα με τη μελετήτρια, η παρωδία λειτουργεί με την αντιπαράθεση, την παράλειψη, την πρόσθεση, τη

1. Ziva Ben-Porat, «Method in Madness: Notes on the Structure of Parody. Based on MAD TV Satires». *Poetics Today*, 1 (1979) 247-272. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 49.)

2. Rose, *Parody/Metafiction*, ό.π., σ. 44.

3. Tuvia Shlonsky, «Literary Parody. Remarks on its Method and its Function», *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association*, επιμ. François Jost, The Hague, 1964, τ. 2, σ. 797. (Παρατίθεται από την Rose, *Parody: Ancient, modern and post-modern*, ό.π., σ. 82.)

4. Rose, ό.π., σ. 44.

συμπύκνωση και με την ασυνέχεια της σημασιολογικής και μεταφορικής λογικής του αρχικού κειμένου για να το ενεργοποιήσει ξανά.

Αντίθετα από τη σάτιρα, η παρωδία συχνά εμπεριέχει το «θύμα» ή το αντικείμενο της επίθεσης μέσα στη δομή της και τότε επηρεάζεται από τη λογοτεχνική αξία του αντικειμένου της κριτικής. Εξάλλου, οι κριτικοί φαίνεται να συμφωνούν ότι πάντα η παρωδία, ανεξάρτητα από τον στόχο της, επηρεάζεται ως προς τη λογοτεχνική της αξία από το κείμενο-πρότυπο. Ως τεχνικές της παρωδίας έχουν οριστεί η *καρικατούρα*, η *υποκατάσταση*, η *πρόσθεση*, η *αφαίρεση*· σ' αυτές η Rose προσθέτει την *υπερβολή*, τη *συμπύκνωση*, την *αντίθεση*, την *ασυμφωνία*. Η ανατρεπτική μίμηση και παράθεση άλλων κειμένων στην παρωδία αντανακλά την οφειλή όλων των λογοτεχνικών έργων σε προηγούμενά τους.

## 2. Παρωδία και ειρωνεία

Η πλειονότητα των θεωρητικών, όπως είδαμε, θεωρούν το χιούμορ ή τον εμπαιγμό απαραίτητα συστατικά του ορισμού της παρωδίας. Για άλλους η παρωδία είναι μορφή σοβαρής κριτικής, αν και χρησιμοποιεί ως μέσο της τη διακωμώδηση. Γι' αυτόν τον περιορισμό («του ήθους της παρωδίας») (ο όρος ανήκει στην Hutcheon), υπήρξαν κατά καιρούς διάφορες αντιρρήσεις. Δεν λείπουν οι μελετητές που υποστηρίζουν πως το χιούμορ και η διακωμώδηση δεν ήταν απαραίτητα συστατικά του όρου ούτε καν τον 17ο αιώνα. Και παρ' όλο που «τίποτε όσο το ήθος δεν εξαρτάται πιο πολύ από τις πολιτισμικές συνθήκες», δεν είναι λίγοι αυτοί που, κατά την εύστοχη παρατήρηση της Hutcheon, έχουν παραμείνει σ' αυτόν τον διστορικό ορισμό του ήθους της παρωδίας. Μια πειστική παρατήρηση είναι αυτή του J. A. Yunck που θεωρεί ότι ορισμένες παρωδίες χρησιμοποιούν το παρωδούμενο κείμενο ως στόχο και άλλες ως μέσο. Η πρώτη, κατά την εκτίμηση της Hutcheon, είναι πιο κοντά στην παραδοσιακή χρήση της παρωδίας ενώ η δεύτερη εκφράζει τη μοντέρνα διευρυμένη έννοια της ειρωνικής παρωδίας.<sup>1</sup>

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ειρωνεία αποτελεί κρίσιμο στοιχείο για την επισήμανση του ηθικού φάσματος της παρωδίας ή –όπως η Rose το αποκαλεί– της *αμφιθυμίας* της. Φαίνεται πως υπεύθυνη για τη σύγχυση της ορολογίας, όσον αφορά τη σάτιρα και την παρωδία, είναι η χρήση της ειρωνείας ως ρητορικής στρατηγικής και των δύο ειδών. Αρκεί να

θυμηθούμε ότι η ειρωνεία και η παρωδία εντάσσονταν από τους κλασικούς σε κοινή κατηγορία και πως ο F. Schlegel θεωρούσε τη ρομαντική ειρωνεία υψηλότερη κατηγορία από τη σάτιρα.

Έχει ήδη παρατηρηθεί πως ως («τρόπος») η ειρωνεία παίζει πρωτεύοντα ρόλο στη λειτουργία και της παρωδίας και της σάτιρας. Επιπλέον, όπως παρατηρεί η Hutcheon, τόσο η ειρωνεία όσο και η παρωδία είναι επιτηδευμένες μορφές έκφρασης, τουλάχιστον όσον αφορά τις απαιτήσεις που προκύπτουν από τους συγγραφείς αλλά και από τους αναγνώστες. Και οι δύο έννοιες, επισημαίνει η Rose, «συγχέουν τις κανονικές διαδικασίες επικοινωνίας προτείνοντας περισσότερα του ενός μηνύματα στον αναγνώστη, πράγμα που μπορεί να υπηρετεί τη συγκάλυψη του πραγματικού μηνύματος προς αποφυγή μιας άμεσης ανάγνωσης».<sup>1</sup> Ο ειρωνικός συγγραφέας μπορεί να χρησιμοποιεί την παρωδία για να κρύψει το νόημα. Όμως, η λεκτική ειρωνεία είναι πιο κρυπτική και πιο υποκριτική απ' ό,τι η παρωδία· «η πρώτη συνδέει δύο μηνύματα μέσα σε έναν κώδικα», συνεχίζει η μελετήτρια, «ενώ η δεύτερη δημιουργεί δύο διαφορετικούς κώδικες. Με την αντιπαράθεσή τους ο συγγραφέας της παρωδίας στην ουσία προβαίνει σε σχολιασμό του παρωδούμενου κειμένου, δημιουργώντας έτσι μια μεταγλώσσα. [...] Αντίθετα από την ειρωνεία, η παρωδία παρουσιάζει τα λογοτεχνικά της «θύματα» μέσα από μοντάζ του παρωδούμενου κειμένου, το οποίο διαχρονικά εμπεριέχει και το κοινό του και την παράδοσή του, πετυχαίνοντας έτσι, μ' έναν εσωτερικό τρόπο, να δοθεί ιστορική διάσταση στη λογοτεχνική παράδοση».<sup>2</sup>

Όπως ήδη αναφέρθηκε, σύμφωνα με την Rose, το παρωδούμενο κείμενο μπορεί να είναι συγχρόνως στόχος και πρότυπο, ενώ το αντικείμενο της σάτιρας είναι τελείως ξεχωριστό και παίζει ελάχιστο ρόλο στη δομή, αλλά και στην αισθητική πρόσληψη του έργου. Η παρωδία μπορεί να είναι συγχρόνως ειρωνική και σατιρική.

Ειρωνική διάσταση έχει και η αυτοπαρωδία, η οποία, ως μορφή αυτοκριτικής, μπορεί να χρησιμοποιηθεί από έναν συγγραφέα που επιθυμεί να ξαναφέρει στο προσκήνιο προηγούμενα έργα του, ένα συγκεκριμένο ύφος ή κάποιες απόψεις. «Η αμφιθυμία του συγγραφέα απέναντι στο στόχο της σάτιρας, που είναι συγχρόνως πρότυπο και αντικείμενο επίθεσης, στην αυτοπαρωδία μετατρέπεται σε ειρωνεία» παρατηρεί η Rose.<sup>3</sup> Πρόθεση δεν

1. J. A. Yunck, «The two Faces of Parody». *Iowa English Yearbook*, 8 (1963) 29-37. (Παρατίθεται από την Hutcheon, ό.π., σ. 52.)

1. Rose, *Parody/Metafiction*, ό.π., σ. 51.

2. Rose, ό.π., σ. 51. Για περισσότερα βλ. ό.π., σ. 51-54.

3. Rose, ό.π., σ. 97.



είναι οπωσδήποτε η περιφρόνηση, ενώ το κωμικό στοιχείο προκύπτει από τον ψευδή ανταγωνισμό των δύο κειμένων του.

Ωστόσο, σχολιάζοντας κανείς την άποψη της Rose, δεν μπορεί να μην παρατηρήσει ότι η παρωδία είναι πάντα από τη φύση της ειρωνική διότι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, συνδέει δύο λογοτεχνικά κείμενα, άρα δύο πεδία αναφοράς ή δύο αξιολογικά συστήματα. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ρομαντική ειρωνεία είχε συνείδηση της διπλής φύσης του έργου τέχνης και υπονόμεισε την καλλιτεχνική ψευδαίσθηση. Μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού, μείζονες συγγραφείς έθεσαν τον ίδιο στόχο χρησιμοποιώντας την παρωδία και δημιουργώντας λογοτεχνία η οποία εκκινούσε από ένα άλλο λογοτεχνικό έργο. Η αναπόφευκτα ταυτόχρονη χρήση παρωδίας και ειρωνείας δίνει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να αποκαλύπτει τις λογοτεχνικές συμβάσεις που καθορίζουν το δικό του έργο. Το μεγάλο εύρος της πρόθεσης της παρωδίας έχει ήδη επισημανθεί: οι αποχρώσεις που μπορούν να προκύψουν από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των κειμένων, των συγγραφέων, του αναγνωστικού κοινού, στη διαχρονία και στη συγχρονία, από τη χρήση σάτιρας και ποικίλων επιπέδων ειρωνείας είναι πολυάριθμες. Και όπως εύστοχα επεσήμανε η Hutcheon, «η ειρωνική απόσταση που ενυπάρχει στην παρωδία κατέστησε τη μίμηση μέσο απελευθέρωσης με την έννοια ότι εξόρισε τα προσωπικά φαντάσματα του παρελθόντος».<sup>1</sup>

Όπως ορθά παρατηρεί ο Βαγενάς, «η ποιότητα της παρωδίας μιας παράδοσης είναι ευθέως ανάλογη όχι με την ποιότητα της σάτιράς της αλλά με την ποιότητα της σύνολης λογοτεχνίας της. Ακριβέστερα: η ποιότητα των παρωδιακών έργων της αποτελεί απόδειξη της ποιότητας μιας λογοτεχνικής παράδοσης. Και τούτο γιατί η σύνθεση μιας παρωδίας απαιτεί υψηλές λογοτεχνικές ικανότητες: μαζί με την ιδιαίτερη ενεργοποίηση της ευαισθησίας, την οποία προϋποθέτει η σύνθεση κάθε λογοτεχνικού έργου, η παρωδία απαιτεί και αυξημένη κριτική ικανότητα, λογοτεχνικά κριτική ικανότητα, την οποία δεν είναι απαραίτητο να διαθέτει ο κοινός σατιριστής».<sup>2</sup> Σε ανάλογη παρατήρηση προβαίνει και ο Γιώργος Κεχαγιόγλου όσον αφορά την ανάγνωση και ερμηνεία της παρωδίας.<sup>3</sup> Ο τελευταίος αιώνας έδωσε πολύ σημαντικά λογοτεχνικά έργα, που ως βασικό τους δομικό στοιχείο χρησι-

1. Hutcheon, ό.π., σ. 35.

2. Βαγενάς, «Δύσκολοι καιροί για την παρωδία», ό.π.

3. Γιώργος Κεχαγιόγλου «Σωκράτης, Λάρας, Λουκής, Σίμων. Σχόλιο για τις περιτομές του “βυρωνομανούς αιώνας” και για τον τζίφο τζούφιων εκδόσεων». Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογο-

μοποιούν την παρωδία. Και ασφαλώς η διεύρυνση της παρωδίας δεν είναι αποκλειστικά υπόθεση του μεταμοντερνισμού.<sup>1</sup> Όμως η ευαισθητοποίηση της κριτικής απέναντί της και η θεωρητική ενασχόληση μαζί της, είναι γέννημα των τελευταίων δεκαετιών. Η λογοτεχνική παρωδία σήμερα, παρά τις διαφωνίες ορισμένων θεωρητικών και παρά την κληροδοτημένη από την παράδοση υποτίμηση του όρου, αποτελεί ένα γοητευτικό μέρος της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

τεχνίας. Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Πρακτικά Ι' Επιστημονικής Συνάντησης. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, σ. 104.

1. Βλ. την παρατήρηση του Βαγενά: «αν η πρόσφατη θεωρητική διεύθυνση της παρωδίας ήταν μεταμοντερνιστική, τότε ο μεταμοντερνισμός θα πρέπει να πρωτοεμφανίζεται στη λογοτεχνία μας τον 18ο αιώνα και να περιλαμβάνει στις τάξεις του έργα ποιητών τόσο ανόμιων μεταξύ τους όσο ο Δαπόντες, ο Καρωτάκης, ο Βάρναλης, ο Ελύτης και ο Λάγιος. Διότι οι συγγραφείς αυτοί είναι, με ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα τους, οι κυριότεροι εκπρόσωποι της μη κωμικής, της σοβαρής μας παρωδίας». («Η παρωδία στη νεοελληνική λογοτεχνία», ό.π.)

IV  
XIOYMOP

*Humorists of the "mere" sort cannot survive. Humour must not professedly teach and it must not professedly preach, but it must do both if it would live forever. By forever, I mean thirty years.*

Mark Twain, *The autobiography of Mark Twain*  
(1924)

## A. Προσδιορισμοί

### 1. Η προέλευση του όρου

Η λέξη χιούμορ, όπως μας πληροφορούν τα λεξικά, «προέρχεται από τη λατινική humor: “χυμός”, “υγρό”, “υγρασία”, και χρησιμοποιούνταν κατά κόρον στον Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση, στην παράδοση της ιπποκρατικής παθολογίας και φυσιολογίας, για να δηλώσει τα τέσσερα βασικά υγρά κάθε ανθρώπου (αίμα, φλέγμα, χολή, μελαγχολία), τα οποία, μέσω των συνδυασμών τους, καθορίζουν τη φυσική και τη διανοητική του κατάσταση, το χαρακτήρα του, το μυαλό του, το ήθος του, την ιδιοσυγκρασία του».<sup>1</sup> Η διαίρεση της ανθρωπότητας, σύμφωνα μ' αυτό το στοιχείο, υπήρξε καθοριστική για την κωμωδία και τη σάτιρα. Η λέξη απέκτησε κι άλλες συνδηλώσεις κατά τον 16ο αιώνα: διάθεση, ιδιοσυγκρασία. Σταδιακά, απέκτησε και την έννοια μιας ποιότητας λόγου ή πράξης, που προκαλεί τέρψη. Ήδη απ' αυτόν τον διαχωρισμό προκύπτει και η διάκριση του χιούμορ των καταστάσεων από το λεκτικό χιούμορ.

Η θεωρία του χιούμορ επηρέασε πολύ το θέατρο και συγκεκριμένα τη δημιουργία του θεατρικού χαρακτήρα. Όμως, μόνο μετά τον 18ο αιώνα το χιούμορ συνδέθηκε αποκλειστικά με το γέλιο και άρχισε να χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με το πνεύμα (wit), με το οποίο όμως είναι στενά συνδεδεμένο, όπως θα δούμε παρακάτω.

### 2. Απόπειρες ορισμού

Μια ένδειξη για τη σύγχυση που επικρατεί, όσον αφορά την έννοια του όρου και τον ορισμό της, είναι οι απόπειρες να οριστεί το χιούμορ στα λεξικά λογοτεχνικών όρων. Αυτή η σύγχυση αντανακλά, φυσικά, ένα αντίστοιχο θεωρητικό χάος, εφόσον είναι ελάχιστα τα σημεία πάνω στα οποία συμφωνούν οι μελετητές. Ένα απ' αυτά τα σημεία είναι η άποψη, η όχι τόσο έγκυρη όσο γενικά πιστεύεται και όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, πως κοινή εκδήλωση όλων των μορφών χιούμορ είναι η πρόκληση γέλιου. Στην κλασική

1. Cuddon, ό.π., σ. 313-314.

του μελέτη για το χιούμορ ο Robert Escarpit επισημαίνει ότι «απελπίζεται κανείς γρήγορα προσπαθώντας να δώσει έναν επαρκή ορισμό του χιούμορ».<sup>1</sup>

Η δυσκολία να οριστεί το χιούμορ ως τέχνασμα ή μέσον, σύμφωνα με τα λεξικά, βρίσκεται στο γεγονός ότι εκφράζει τα συναισθήματα που προκαλούν στον χιουμορίστα οι περιορισμένες δυνατότητες του νου και η ασηματικότητα της πραγματικότητας. Συνήθως το χιούμορ ορίζεται ως συνειδητή αποδοχή της διαφοράς που υπάρχει μεταξύ μιας ιδανικής κατάστασης πραγμάτων και της πραγματικότητας: μια διαφορά που κανείς την υπογραμμίζει για να απελευθερωθεί απ' αυτήν.<sup>2</sup>

Μια περιδιάβαση σε έγκυρα λεξικά διαφορετικής εθνικότητας είναι αρκετή για να φανεί η ασυμβατότητα που υπάρχει στην αντίληψη των διαφορετικής εθνικής ταυτότητας μελετητών για τη λέξη χιούμορ. Π.χ. με άλλον τρόπο αντιλαμβάνονται το περιεχόμενο της λέξης οι γάλλοι απ' ό,τι οι άγγλοι, ενώ η περίφημη γερμανική λέξη «witz» θεωρείται αμετάφραστη. Η σύγχυση είναι εμφανής ήδη από τον περασμένο αιώνα. Στην κλασική μελέτη του *L' Umoreismo* (1908), ο Pirandello εκκινεί από τους κλασικούς μελετητές του όρου κατά τον 19ο αιώνα και παραθέτει τους ορισμούς που έδωσαν εκείνοι για να αποδείξει ότι κανένας ορισμός δεν είναι λαθεμένος, αλλά και κανένας επαρκής, εφόσον δεν μπορεί να συμπεριλάβει όλα τα χαρακτηριστικά ενός όρου που από τη μια μεριά εξελίσσεται και μεταλλάσσεται και από την άλλη παρουσιάζει πολύ μεγάλη ποικιλία εκφάνσεων. Η ασυμβατότητα των ορισμών τους οποίους επιλέγει ο ιταλός συγγραφέας αντανακλά τη θεωρητική σύγχυση:

Χιούμορ: «Πικρή διάθεση μέσω της οποίας αποκαλύπτεται και εκφράζεται η γελοία όψη της σοβαρότητας και η σοβαρή πλευρά του γελοίου».<sup>3</sup>

Ρομαντικό χιούμορ: «Η σοβαρή στάση ενός προσώπου το οποίο συγκρίνει το μικρό πεπερασμένο κόσμο με την ιδέα του απείρου: από αυτή τη σύγκριση προκύπτει ένα φιλοσοφικό γέλιο που είναι μίξη πόνου και μεγαλείου. Αυτή η αίσθηση του κωμικού είναι καθολική, που σημαίνει γεμάτη συμπάθεια και ανοχή για όλους».<sup>4</sup>

1. Robert Escarpit, *L' Humour*. «Que Sais-je?». P.U.F., no 877, 41967, σ. 6.

2. Βλ. ενδεικτικά δύο έγκυρα λεξικά λογοτεχνικών όρων: J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, ό.π., σ. 313-314 και Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, «10/18», ό.π., σ. 212-213.

3. Ο ορισμός είναι του R. Bonghi. Παρατίθεται από τον Luigi Pirandello, *On Humor*. Introduced, translated and annotated by Antonio Illiano and Daniel P. Testa, Chapel Hill, N.C., The University of North Carolina Press, 1960, σ. 108 (α' έκδοση στα ιταλικά: 1908).

4. Ο ορισμός είναι του Jean Paul Richter. (Pirandello, ό.π., σ. 108).

Χιούμορ: «Η ιδιαίτερη στάση του διανοούμενου, που του δίνει τη δυνατότητα να προβάλλει τον εαυτό του στα πράγματα».<sup>1</sup>

Η θεωρητική σύγχυση όσον αφορά τον όρο χιούμορ δεν είναι ασφαλώς καινούργια υπόθεση. Μελετώντας τη σημασία της λέξης ο Norman Knox παραθέτει τη διάκριση του χιούμορ της Αναγέννησης εκ μέρους του E. N. Hooker, η οποία αντανακλά τη ρευστότητα της σημασίας της. Σύμφωνα με τον άγγλο μελετητή, την εποχή του Pope υπάρχουν τρεις τύποι χιούμορ: α) «μια έντονη ατομική τάση... μια μοναδικότητα με βαθιές συγκινησιακές ρίζες», β) «ένα αδύναμο πάθος», «δίχως κανόνες, παραδομένο στη διάθεση της στιγμής», που σημαίνει «μια παιγνιώδη εξαπάτηση» ή «μια διάθεση για διασκέδαση», γ) «το χιούμορ της πόλης», σύμφωνο με το κυρίαρχο γούστο ή μόδα. Σημαντικότερη είναι η παρατήρησή του ότι «ο πρώιμος 18ος αιώνας, κάτω από ποικίλες επιρροές, απομακρύνθηκε από την αποδοκιμασία που έτρεφε η Αναγέννηση απέναντι σε τέτοιες αποκλίσεις από τη νόρμα: αντίθετα τις θεώρησε αξιοθαύμαστη, ή τουλάχιστον διασκεδαστική, ατομικότητα».<sup>2</sup>

Συνοψίζοντας την ιστορία της έννοιας, ο Henri Morier αποτυπώνει την ποικιλομορφία και την ασυμβατότητα των σημασιών της: «Από τότε που διάβηκε τη Μάγχη, η τύχη της λέξης ήταν διαφορετική στην Αγγλία απ' ό,τι στη Γαλλία. Στις όχθες του Σηκουάνα, “έχω χιούμορ” φτάνει να σημαίνει “είμαι στις μαύρες μου”, είμαι κακοδιάθετος, έτοιμος να τα πάρω όλα στραβά. Στις όχθες του Τάμεση, όμως, σημαίνει “είμαι στις καλές μου”, ευδιάθετος.

Είναι αλήθεια ότι στην Αγγλία ο όρος χιούμορ υπάρχει απ' τα μέσα του 16ου αιώνα με την έννοια της “παραξενιάς του χαρακτήρα”, της “φυσικής ή επιτηδευμένης εκκεντρικότητας”, της “αλλόκοτης συμπεριφοράς”. Είναι επίσης αλήθεια ότι για τους ιταλούς ο όρος *umorismo* αντιστοιχούσε σε μια απ' τις μορφές της μπαρόκ εξτραβαγκάντσας, και ότι το 1602 η Ακαδημία των *Umoristi* στη Ρώμη συναγωνιζόταν με άλλες ακαδημίες, όπως των *Lunatici*, *Extravaganti*, *Fantastici* κ.ο.κ. Ωστόσο η γαλλική γλώσσα έπρεπε να περιμένει ως την εποχή του ρομαντισμού για να εισαγάγει στη φιλοσοφία της τη λέξη χιούμορ με τη σύγχρονη έννοια του όρου, όπως αυτή είχε εξελιχθεί στην αγγλική ψυχή μεταξύ 1600 και 1740».<sup>3</sup>

1. Ο ορισμός είναι του F. Hegel. (Pirandello, ό.π., σ. 109).

2. Edward N. Hooker, “Humour in the Age of Pope”. *Huntington Library Quarterly*, XI (1947-8) 361-385. (Παρατίθεται από τον N. Knox, ό.π., σ. 188).

3. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 41988, σ. 615.

Όπως συνέβη με την ειρωνεία, ο ρομαντισμός και ιδίως οι απόψεις του Jean Paul υπήρξαν καθοριστικές. Για τους γερμανούς ρομαντικούς το χιούμορ είναι μια απάντηση στο παράλογο και ορίζεται με τρόπο στατικό ως η συνισταμένη ενός ιδιόρρυθμου χαρακτήρα και ως επίγνωση των ανθρωπινων ορίων. Αντίθετα, ως δυναμικό στοιχείο αντιμετώπισε το χιούμορ ο Kierkegaard. Για τον δανό φιλόσοφο το χιούμορ εξυψώνει στο επίπεδο του θρησκευτικού όπου «αποκαλύπτεται» το νόημα. «Μετά το αίσθημα της απόγνωσης που γέννησε η σχετικότητα», παρατηρεί η Marie-Claude Lambotte, «το χιούμορ παραμένει συνυφασμένο με μια στάση μη συμμετοχής στα εγκόσμια, καθώς το νόημα βρίσκεται οριστικά αλλού, δεν έχει τίποτε να πει, τίποτε να αποδείξει, και παραπέμπει μάλλον σε μια συμπεριφορά που διαφέρει για το νόημα, μια στάση χριστιανικής παραίτησης. Υποδηλώνει λοιπόν όχι τόσο μια εξέγερση ή μια αναζήτηση της εξωτερικότητας, όσο μια εσωτερική μεταστροφή που επανεισάγει τη σχετικότητα των πραγμάτων αλλά υπό το πρίσμα της χριστιανικής ηθικής».<sup>1</sup>

Το γεγονός ότι το χιούμορ απέκτησε φιλοσοφικές διαστάσεις χάρη στο ρομαντισμό και ιδίως χάρη στον Jean Paul, εγκαταλείποντας την περιοριστική αντίληψη του ιδιόρρυθμου ή του εκκεντρικού κωμικού, είναι αντίληψη που επανέρχεται στα περισσότερα σχετικά εγχειρίδια. «Ο Jean Paul Richter», παρατηρεί ο Daniel Grojnowski, «αφιέρωσε δύο ολόκληρα κεφάλαια των *Μαθημάτων αισθητικής* στη “χιουμοριστική ποίηση” και στο “επικό, δραματικό και λυρικό χιούμορ”, στο οποίο διέκρινε υπαρκτικές συνιστώσες: ο χιουμορίστας είναι ένας “δαιμονισμένος Σωκράτης” που ωθεί τον κόσμο στο χάος ώστε να τον θέσει υπό θεία κρίση. Με το χιούμορ, το υποκείμενο γεύεται ταυτόχρονα την εμπειρία του μηδενός και της δύναμής του».<sup>2</sup> Οι φιλοσοφικές καταβολές του χιούμορ αντανακλώνονται στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Morier ο οποίος αποκαλεί το χιούμορ *ειρωνεία ηθικής συμφιλίωσης* και θεωρεί ότι «(το χιούμορ στοχεύει στη συμφιλίωση με τις φυσικές καταστροφές) ή «επιδιώκει να αναδείξει τη σοβαρότητα μιας κατάστασης δίχως κριτική διάθεση». «Το χιούμορ θέλει να διδάξει την ανεκτικότητα. Είναι ένας παράγοντας κοινωνικής ειρήνης: μαθαίνει στον κομμουνιστή ν' αφήνει τον ιερέα να βαπτίζει τα παιδιά του και στον ιερέα να δίνει την ευλογία του στον κομμουνιστή».<sup>3</sup>

Με το πέρασμα στον 20ό αιώνα η ασάφεια, η αντιφατικότητα και η

1. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, ό.π., σ. 366.

2. *Le dictionnaire du littéraire*, ό.π., σ. 277.

3. Morier, ό.π., σ. 610, 612, 617, 623.

σύγχυση που επικρατούσαν δεν φαίνεται να βελτιώθηκαν παρά την αυξανόμενη βιβλιογραφία. Οι μελετητές συμφωνούν ότι ο όρος έχει διευρυνθεί σημαντικά από τον 18ο αιώνα και εξής. Ωστόσο, δεν είναι εύκολο να ορίσουν επακριβώς τη σημασία του, ούτε να δημιουργήσουν μια ομόφωνα αποδεκτή ορολογία, όπως θα δούμε παρακάτω, εξετάζοντας τη σχέση του χιούμορ με τη σάτιρα και την ειρωνεία με τις οποίες συχνά συγχέεται.

### 3. Οι τεχνικές του χιούμορ

Παρά τη δυσκολία να οριστεί το χιούμορ, οι κριτικοί πριν από τον 20ό αιώνα έτειναν να αναγνωρίζουν κάποιες τεχνικές, θεωρώντας ότι σημάδι αναγνώρισης του χιούμορ είναι το γέλιο. Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα το χιούμορ ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με το κωμικό και φυσικά επηρεαζόταν από την αντίληψη που είχε η κάθε εποχή για το περιεχόμενο του όρου. Αν και είναι δύσκολο να υπάρξει συμφωνία ως προς τον ορισμό του χιούμορ, ο εντοπισμός του δεν φαίνεται ιδιαίτερα δύσκολος, εφόσον αρκετά σημάδια στην επιφάνεια του κειμένου (ασυμφωνία ή ασυνέχειες στο λεξιλόγιο, επαναλήψεις, παρετυμολογήσεις, αστεία, παιδική γλώσσα, ιδιόλεκτα, αφορισμοί, παραθέματα κ.ο.κ.) προκαλούν την άμεση πρόσληψη της ανατροπής εκ μέρους του αναγνώστη.

Αν και στον 20ό αιώνα δεν λείπουν οι απόπειρες ανίχνευσης τεχνικών του χιούμορ, η θεώρησή του ως «αίσθησης του αντιθέτου», όπως θα δούμε παρακάτω, επέβαλε την προσέγγισή του ως ποιότητας λόγου και όχι ως τεχνικής. Ωστόσο, πριν περάσουμε στην καίρια, κατά την αντίληψή μου, προσέγγιση της έννοιας από τον Pirandello, θα σταθούμε σε μια αντιπροσωπευτική προσπάθεια ανίχνευσης των τεχνικών του, κυρίως για να φανεί το εύρος του φαινομένου αλλά και η δυσκολία του εγχειρήματος.

Όπως αναφέρθηκε, πέρα από την αδυναμία ορισμού, η κριτική δεν μπορεί να εντοπίσει ούτε τα σταθερά χαρακτηριστικά του χιούμορ, επειδή η έννοια εμφανίζεται με πολλές μορφές και καταλήγει, όπως η σάτιρα και η ειρωνεία, να είναι όρος πρωτεύικός. Ωστόσο, μια ενδεικτική της δυσκολίας προσπάθεια να μπει τάξη στο θεωρητικό χάος αποτελεί η απόπειρα του Evan Esar να εντοπίσει τις μορφές και τις τεχνικές με τις οποίες εκδηλώνεται το χιούμορ από την αρχαιότητα ως τις μέρες του (1954).<sup>1</sup> Ο μελετητής εισήγαγε τον όρο *χιουμορολογία*<sup>2</sup> ορίζοντάς τον ως «κλάδο γνώσης που ερευνά τη

1. Evan Esar, *The Humor of Humor*. London, Phoenix House, 1954.

2. Esar, ό.π., σ. 10.

φύση ή το χιούμορ του χιούμορ μέσω των βασικών του ιδιοτήτων και των σχέσεών του» και επιχειρεί μια ιστοριογραμματολογική και θεωρητική προσέγγιση του φαινομένου. Παράλληλα, επισημαίνει ότι η κριτική βρίσκει στο σκοτάδι, ανήμπορη να διακρίνει ένα λογοπαίγνιο από ένα αστείο, και διακρίνει τους παρακάτω τύπους χιούμορ: το ευφυολόγημα, το επίγραμμα,<sup>1</sup> το γρίφο, το αίνιγμα, το καλαμπούρι, το αστείο, το ανέκδοτο.

Πέρα από αυτές τις εύκολα αναγνωρίσιμες και κλασικές μορφές χιούμορ, όπως οι παραπάνω, ο μελετητής διακρίνει και τα κλασικά γλωσσικά τεχνάσματα, όπως είναι ο μπερδεμένος λόγος, το σαρδάμ, η νηπιακή ομιλία, ο ψευδός λόγος, ο ανόητος λόγος, η ακυριολεξία, η μετάθεση λέξεων, συλλαβών ή γραμμμάτων, η επανάλληψη, το τυπογραφικό σφάλμα ή παρόραμα, η κωμική διόρθωση, η καρικατούρα κ.ά. Σ' όλα τα παραπάνω πρέπει να συνυπολογιστούν και τα κλασικά θεματικά μοτίβα που αποτελούν γνωστές πηγές του κωμικού, όπως ο τρελός, ο αφηρημένος καθηγητής, ο βλάκας, η λαθεμένη ταυτότητα, κλπ.

Η μελέτη του Esar, μολονότι θεωρείται πια κλασική, δεν έχει βοηθήσει την εξέλιξη της κριτικής και της θεωρίας γύρω από το χιούμορ, γι' αυτό και ελάχιστα μνημονεύεται στα πρόσφατα χρόνια. Εξάλλου, είναι προφανές ότι στην προσπάθειά του να συστηματοποιήσει, ο Esar δεν αποφεύγει τη σχηματοποίηση και φυσικά δεν φωτίζει περισσότερο τις έννοιες, αφού το χιούμορ, όπως το περιγράφει, συγχέεται με την ειρωνεία και τη σάτιρα· έτσι π.χ., ο τρελός που αναφέρεται από τον Esar ως θεματικό μοτίβο του χιούμορ συνδέεται με την έννοια του σατιρικού προσώπου και της αθώας ειρωνείας, η καρικατούρα είναι, όπως είδαμε, τεχνική της σάτιρας κ.ο.κ. Η θεωρητική σύγχυση εξάλλου φαίνεται και σε παρατηρήσεις του όπως: «Πολ-

1. Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο όρος όπως τον χρησιμοποιεί ο Esar δεν επικράτησε στην ελληνική γλώσσα. Ο όρος κατάγεται, βέβαια, από την ελληνική κλασική αρχαιότητα, όπου στην ευρεία του σημασία συμπεριλαμβάνει κάθε σύντομη έμμετρη μορφή λόγου με οικονομία έκφρασης και ολοκληρωμένο νόημα. Στις λατινογενείς και αγγλοσαξωνικές γλώσσες, ωστόσο, ο όρος εξειδικεύτηκε στη σημασία του σύντομου σατιρικού ποιήματος. Εισηγητής του σατιρικού επιγράμματος θεωρείται ο ρωμαίος Μαρτιάλης. Το επίγραμμα, ως ελαφρός στίχος (light verse), άκμασε κυρίως από τον 16ο έως και τον 17ο αιώνα στην Αγγλία, αλλά καλλιεργείται ως τις μέρες μας, αν και η χρήση του όρου έχει ατονήσει. Στα ελληνικά ο όρος, διευρυμένος πια, συμπεριλαμβάνει κάθε επιγραμματική διατύπωση με γνωμική ισχύ, σε πρόζα ή στίχο, και συχνά συγχέεται με τον αφορισμό, που σημαίνει, όπως ο ίδιος ο όρος δηλώνει, τον δογματικό ορισμό. Η βασική τους διαφορά φαίνεται να είναι το ότι στη χιουμοριστική επιγραμματική διατύπωση δεν υπάρχει ορισμός αλλά σχόλιο από ασυνήθιστη οπτική γωνία.

λοί αναγνώστες μπορεί να εκπλαγούν από το γεγονός ότι η σάτιρα παίζει σημαντικό και μεγάλο ρόλο στο χιούμορ όπως και στη λογοτεχνία»<sup>1</sup> «Η ειρωνεία είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του χιούμορ. Κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα, και το κωμικό της αποτέλεσμα είναι τόσο εκτεταμένο όσο και η ιστορία της»<sup>2</sup> «Παρωδία είναι η κωμική μίμηση κάθε γνωστής γραφής»<sup>3</sup> κ.ο.κ. Ασφαλώς, η δυσκολία να διαχωριστούν στη θεωρία έννοιες και τεχνικές που πολλές φορές διαπλέκονται στην πράξη, είναι αυτονόητη και έχει επανειλημμένως επισημανθεί παραπάνω.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του Jardon, ο οποίος παρουσιάζει την τυπολογία χιούμορ που ο Dominique Noguez θεωρεί ότι είναι απαραίτητο να δημιουργήσουμε. Ο Noguez λοιπόν διακρίνει τέσσερα «μοντέλα» χιούμορ (modèles d' humour), όπως τα αποκαλεί:

α) Όταν το μη αυτονόητο παρουσιάζεται ως αυτονόητο· β) Όταν η προσποιητή αφέλεια παρουσιάζει το αυτονόητο ως μη αυτονόητο· γ) Όταν το θλιβερό παρουσιάζεται με τρόπο μη θλιβερό και αντίστοιχα το χαρμόσυνο με τρόπο μη χαρμόσυνο· δ) Όταν η αβρότητα παρουσιάζεται σαν μοχθηρία, ο έπαινος σαν μομφή και αντίστροφα. Ακόμη και σ' αυτήν την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη και στην τυπολογία του Noguez, ο οποίος διακρίνει στο χιούμορ τη μορφή από το περιεχόμενο και τα εξετάζει χωριστά, είναι προφανές ότι οι αλληλοεπικαλύψεις δεν είναι δυνατόν να αποφευχθούν. Π.χ. στη δεύτερη κατηγορία είναι φανερό ότι δημιουργείται ένα ειρωνικό προσώπειο και άρα βρισκόμαστε στην περιοχή της ειρωνείας. Αλλά και στην τέταρτη κατηγορία, όπως παρατηρεί ο Jardon, τα όρια του χιούμορ και της ειρωνείας μπορεί να συγχέονται: «Γνωρίζουμε ότι το χιούμορ δεν επιτίθεται ποτέ κατά μέτωπον, αλλά κριτικάρει· γνωρίζουμε ότι δεν στοχεύει σ' έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, αλλά αίρεται σ' ένα γενικότερο επίπεδο· γνωρίζουμε, τέλος, ότι επιζητεί τη συναισθηματική αλληλεγγύη. Πώς λοιπόν είναι δυνατό να προσεγγίζει την ειρωνεία, η οποία με τη σειρά της επιτίθεται ad hominem και απαιτεί από τον είρωνα να κρατά απόσταση κάπως περιφρονητική; Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι το χιούμορ επιδιώκει κάποτε να προκαλέσει, να ξύσει πληγές· αν λοιπόν δεν το κάνει εμφανώς καλοπροαίρετα, επέρχεται πλήρης σύγχυση και το χιούμορ καταλήγει σε ειρωνεία».<sup>4</sup>

1. Esar, ό.π., σ. 203.

2. Esar, ό.π., σ. 205.

3. Esar, ό.π., σ. 207.

4. Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988, σ. 147. Για την τυπολογία του Noguez, βλ. Jardon, ό.π., σ. 146-147.

Η παραπάνω άποψη είναι απόρροια μιας πολύ συγκεκριμένης θεώρησης της ειρωνείας σύμφωνα με την οποία η ειρωνεία είναι εχθρική ενέργεια. Όμως αυτή η διάστασή της, όπως είδαμε στο σχετικό κεφάλαιο, αφορά μόνον μια συγκεκριμένη κατηγορία ειρωνείας, και ήδη ο γερμανικός ρομαντισμός είχε προσδώσει στην ειρωνεία έναν πιο ουδέτερο χαρακτήρα, τον οποίο επεξεργάστηκε περαιτέρω ο μοντερνισμός που ευλόγως ταύτισε το χιούμορ με τη μοντέρνα ειρωνεία.

Όσο περισσότερο εμβαθύνει κανείς στις έννοιες που συνιστούν την ποιητική της ανατροπής τόσο περισσότερο συνειδητοποιεί πως μόνο συμβατικά είναι δυνατόν να επιτευχθεί ο διαχωρισμός των εννοιών αυτών, μιας και τα όρια ανάμεσά τους είναι ρευστά.

Μια άλλη σημαντική παράμετρος που αφορά το χιούμορ είναι η κωμική του διάσταση, άποψη ιδιαίτερα διαδεδομένη, όπως θα δούμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

## B. Διαχωρισμοί

### 1. Χιούμορ και κωμικό

Όπως είδαμε, μια αντίληψη κοινή στις περισσότερες απόπειρες ορισμού του χιούμορ είναι η ενεχόμενη ύπαρξη κωμικού στοιχείου και η συνακόλουθη πρόκληση γέλιου. Αλλά και όσον αφορά το είδος της σχέσης του χιούμορ με το κωμικό στοιχείο, οι μελετητές διαφωνούν, αφού άλλοι θεωρούν το χιούμορ κατηγορία του κωμικού, ενώ άλλοι το κωμικό ως υποδιαίρεση του χιούμορ. Ο Schoentjes παρατηρεί πως, παρά τις διαφωνίες τους, όσοι θεωρητικοί αποδέχονται τη σχέση χιούμορ και κωμικού τείνουν να συσχετίζουν το χιούμορ με το γέλιο και την ειρωνεία με το χαμόγελο. «Ελλείψει καλύτερης ανάλυσης», επισημαίνει ο μελετητής, «θα μπορούσαμε να κατατάξουμε το κωμικό και το χιούμορ στη γενική κατηγορία του γέλιου. Αν η λειτουργία της ειρωνείας είναι να προβληματίζει, αυτή του γέλιου είναι να διασκεδάζει. Καθεμιά απ' τις δύο επικρατούσες σημασίες της λέξης διασκεδάζω, αντιστοιχεί σε μια ιδιαίτερη όψη χαρακτηριστική μιας εκάστης των πρακτικών που συναπαρτίζουν την κατηγορία του γέλιου. Έτσι, στο χιούμορ, το οποίο, κατά τον Escarpit, στο βιβλίο του *L'Humour* (1960), θεωρείται ως στάση και τρόπος που “μπορεί να σπάσει τον κύκλο των αυτοματισμών” (κεφ. 9), αντιστοιχεί η σημασία του “σκεδάζω το νου”, ενώ στο κωμικό, νοούμενο

ως “το μηχανικό το επικολημένο επί του ζώντος”, σύμφωνα με τον περίφημο ορισμό του Henri Bergson στο βιβλίο του *Το γέλιο* (1899) (κεφ. 1, 5), αντιστοιχεί η σημασία του *τέροπομαι*». <sup>1</sup> Μια θεωρία που αντιμετώπισε κριτικά και ανασκεύασε πολλές από τις προαναφερθείσες απόψεις αποτελώντας σταθμό στον προσδιορισμό του όρου προτάθηκε από τον Pirandello, έναν συγγραφέα ο οποίος είχε τη δυνατότητα να μελετήσει το φαινόμενο και να εφαρμόσει τη θεωρία του στη λογοτεχνία και κυρίως στο θέατρο. Το ενδιαφέρον του για το χιούμορ, έννοια που τον απασχόλησε από την αρχή της σταδιοδρομίας του ως συγγραφέα, βρήκε συστηματική έκφραση στο βιβλίο του *L'Umorismo* (1908): η ιδιοσυγκρασία και η γραφή του, κυρίως όμως αυτό το ιδιαίτερο είδος εσωτερικού ρεαλισμού που καλλιεργεί, με στόχο τη δραματοποίηση του εγώ, τον οδήγησαν να διερευνήσει μια μεγάλη παράδοση αφιερωμένη στην κωμωδία, το χιούμορ και την ειρωνεία: την παράδοση που προερχόταν από τη ρομαντική περίοδο της Γερμανίας. <sup>2</sup> Αν και η ρομαντική ειρωνεία επιβεβαίωνε για τον Pirandello τη δομή της αντίθεσης που διέπει τη ζωή, κάποιες πλευρές αυτής της θεωρίας δεν ικανοποιούσαν την ιδιοσυγκρασία του, π.χ. η άποψη ότι ο είρωνας συγγραφέας είναι ανώτερος από τους άλλους και ότι μπορεί να κρατάει απόσταση από το έργο που δημιουργεί. Η καλλιτεχνική του αίσθηση τον οδήγησε στο χιούμορ. Σ' ένα χιούμορ όμως που ξεπερνάει τις τοπικές κοινωνίες και είναι διαχρονικό.

Ο Pirandello ξεκίνησε από τον F. Schlegel, αλλά διαφοροποιήθηκε θεωρώντας τη ρομαντική ειρωνεία περιορισμένη σε σχέση με το χιούμορ, στο μέτρο που ο δημιουργός, με το να κρατά απόσταση από τους χαρακτήρες που δημιουργεί, αρνείται στον εαυτό του την εμπειρία να διεισδύσει σε βαθύτερα επίπεδα της ύπαρξής τους. Αντίθετα, ο χιουμορίστας έχει την πεποίθηση ότι και αυτός είναι «ανθρώπινος», όπως τα δημιουργήματά του, που σημαίνει ότι εύκολα εξαπατάται ή τυφλώνεται από δυνάμεις που ξεπερνούν το ανθρώπινο μέτρο ή από τα πάθη του.

Η βασική συνεισφορά του Pirandello στην ορθότερη πρόσληψη του όρου έγκειται, πιστεύω, στο γεγονός ότι αποσταθεροποίησε την παραδοσιακή ταύτιση του χιούμορ με την πρόκληση γέλιου. Δεν είναι βέβαια η πρώτη φορά που η θεώρηση του χιούμορ διαφοροποιείται από την κρατούσα αντί-

1. Schoentjes, ό.π., σ. 222.

2. Σχετικά με τους όρους συγγραφής του βιβλίου και την ιστορία του, καθώς και τη σχέση του με το θεατρικό έργο του συγγραφέα βλ. Dante Della Terza, «On Pirandello's Humorism», *Veins of Humor*, edited by Harry Levin, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972, σ. 17-33.

ληψη, εφόσον ήδη στον ρομαντισμό ο Jean-Paul θεωρούσε το χιούμορ «μια απειρότητα αρνητική», αφού ως διανοητική τάξη είναι «αντεστραμμένο ποιητικό ύφος».<sup>1</sup> Για τον ιταλό συγγραφέα το γέλιο ανήκει στην περιοχή του κωμικού που προκαλείται από την ταυτόχρονη («πρόσληψη του αντιθέτου») απ' αυτό που εκφράζεται, ενώ το χιούμορ αγγίζει βαθύτερα στρώματα της ανθρώπινης εμπειρίας, όπου είναι δυνατόν να γίνουν κατανοητές συγχρόνως οι αντίθετες απόψεις. Αυτή η «αίσθηση ή συνείδηση του αντιθέτου» είναι δυνατή μέσω μιας ιδιαίτερης εικονοποιίας ή ρητορικής, την οποία επιτρέπει η δημιουργική διαδικασία του χιούμορ. Η ιδιαίτερη αυτή διαδικασία λειτουργεί διακόπτοντας την κίνηση των εικόνων και προκαλεί «μια σύνδεση μέσω αντιθέτων», ώστε οι εικόνες αντί να συνδέονται μέσω των ομοιοτήτων, να παρουσιάζονται σε σύγκρουση.

Το έργο τέχνης είναι προϊόν έμπνευσης, παρατηρεί ο συγγραφέας, που μπορεί να έχει πολλές αφετηρίες: «ανήκει στις ψευδαισθήσεις που κατασκευάζει ο άνθρωπος για τον εαυτό του και την πραγματικότητα, κινούμενος από την ανάγκη του να δώσει νόημα και συνέχεια στον κόσμο». Έτσι νοσηματοδοτεί την άδεια πραγματικότητα με διανοητικές κατασκευές, που ισοδυναμούν με μάσκες, υποβοηθούμενος από την αφαιρετική λειτουργία της λογικής. Ο ρόλος του χιουμορίστα είναι «να σχίζει τις μάσκες και να υπενθυμίζει στον άνθρωπο τη σκληρή πραγματικότητα. Κι αυτό το κάνει πάντα με πόνο, ακόμη κι όταν γελάει».<sup>2</sup>

Για τον Pirandello, η θεώρηση του χιούμορ ως σύγκρουσης μεταξύ ιδανικού και πραγματικότητας είναι επιφανειακή και μεροληπτική. Όπως όλα τα άλλα στοιχεία που συνιστούν το πνεύμα ενός δημιουργού, «το ιδανικό υπεισέρχεται και γίνεται αισθητό σε ένα έργο με χιούμορ και του δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, αλλά δεν είναι απαραίτητο». Αντίθετα, «είναι στη φύση του χιουμορίστα, σύμφωνα με μιαν ιδιαίτερη δραστηριότητα που αποκτά η αίσθησή του, να είναι σε κατάσταση αμηχανίας και αναποφασιστικότητας». Αντίθετα από τις περισσότερες προσεγγίσεις, η θεώρηση του χιούμορ από τον Pirandello βασίζεται όχι στην αιτία αλλά στο αποτέλεσμα. Όσον αφορά το κωμικό είναι παρόν στη διαδικασία του χιούμορ εξίσου με το αντίθετό του.<sup>3</sup>

«Σε σαφή αντιδιαστολή με τη σάτιρα και το ευφυολόγημα», παρατηρεί η Lambotte, «το χιούμορ συγγενεύει με το κωμικό υπό την ευρεία έννοια, περι-

1. Γιώργος Δ. Κεντρωτής, «Ο Ζαν Πολ για το Χιούμορ». *Διαβάζω*, αφιέρωμα στο χιούμορ, 124 (31 Ιουλίου 1985) 20-21.

2. Pirandello, ό.π., viii-xiii.

3. Για περισσότερες σχετικές πληροφορίες, βλ. Pirandello, ό.π., σ. 127-134.

κλείοντας ταυτόχρονα τα συναισθήματα του σοβαρού και του γελοίου –συνδυασμός που δίνει στο χιούμορ τον χαρακτήρα ρεαλιστικής και, συνάμα, επιτηδευμένης απεικόνισης της ανθρώπινης φύσης την οποία πραγματεύεται. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι δύο φαινομενικά αντίθετες ψυχικές καταστάσεις, όπως το χιούμορ και η μελαγχολία, δίνουν υλικό σε παρεμφερείς φιλολογικούς τρόπους: το χιούμορ ως φάρμακο στη μελαγχολία εμφανίζεται ήδη από τον 16ο αιώνα και επιδιώκει όχι μόνον να διακωμωδήσει κάποιο χαρακτηριστικό γνώρισμα ενός ήρωα ή μια κατάσταση, αλλά και να συγκαλύψει μια σχέση που όμως ηθελημένα την αφήνει να διαφαίνεται: τη σχέση της ανθρώπινης αδυναμίας απέναντι σ' ένα περιβάλλον τουλάχιστον ακατανόητο, αν όχι εχθρικό.»<sup>1</sup>

Η αντίληψη ότι το χιούμορ ανήκει στην περιοχή του κωμικού δεν αφορά μόνον την παλαιότερη κριτική.<sup>2</sup> Το κωμικό έχει ταξινομηθεί με ποικίλα κριτήρια, όπως είδαμε ότι συμβαίνει και με την παρωδία, γεγονός που φανερώνει τη σύγχυση και την αδυναμία προσδιορισμού των ορίων του. Σύμφωνα με τη σύγχρονη θεώρηση, τρεις είναι οι παράμετροι που προσδιορίζουν το κωμικό, έννοια για την οποία υπάρχει επίσης θεωρητικό χάος: α) η απόσταση, β) το απροσδόκητο, γ) η απουσία συνεπειών.<sup>3</sup> Απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη κωμικού στοιχείου είναι οι τρεις αυτές παράμετροι να συνυπάρχουν, διότι η καθεμία από μόνη της είναι ανεπαρκής. Η απόσταση δεν ενέχει από μόνη της κωμικό στοιχείο αφού είναι συνθήκη αναγκαία σε πολλές περιπτώσεις άσχετες προς το κωμικό (π.χ. στην έρευνα, στην κριτική κ.α.). Το κωμικό προκύπτει από την πρόσληψη ενός απροσδόκητου ή ασυνήθιστου στοιχείου. Ωστόσο, όλες οι απροσδόκητες διακοπές μιας ομαλής εξέλιξης δεν

1. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, ό.π., σ. 365.

2. Ένα βιβλίο όπου μπορεί να βρει κανείς πλήρη βιβλιογραφία για το θέμα ως το 1987, είναι της Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, <sup>2</sup>1995, σ. 239-271. Επίσης, μπορεί να βρει κανείς μια συστηματική κριτική παρουσίαση των θεωριών για το γέλιο στη διδακτορική διατριβή του Henri Baudin, *La Métamorphose du comique et le renouvellement littéraire du théâtre français de Jarry à Giraudoux, 1896-1944*. (Thèse, Paris IV, 1974.) Atelier de reproduction de thèses, Lille III, 1981.

3. Jean Émelina, ό.π. σ. 71. Ο μελετητής ψάχνει να βρει μια βασική δομή στις έννοιες παρωδία, ειρωνεία, γελοιογραφία, παράλογο κ.ά, δημιουργώντας τύπους με παραμέτρους το κωμικό αποτέλεσμα, τη νόρμα in praesentia, τη νόρμα in absentia, το απροσδόκητο. Όταν όμως επιχειρεί κανείς να συστηματοποιήσει το χάος, δεν είναι δυνατόν να αποφύγει τη σχηματοποίηση και τις αντιφάσεις. Π.χ., ενώ ο ίδιος επισημαίνει τη σύγχυση που προκαλεί η σύνδεση του χιούμορ με το κωμικό, συνεπώς προς τη στρουκτουραλιστική λογική που ακολουθεί, ορίζει το χιούμορ χρησιμοποιώντας τύπο δομής του κωμικού (σ. 127).



επιφέρουν γέλιο: κάποιες μπορούν να προκαλέσουν τρόμο, σοκ, θαυμασμό, πόνο κ.ά. Το γέλιο προκαλείται μόνον όταν η ανωμαλία στην αναμενόμενη εξέλιξη, το απροσδόκητο, προσφέρεται ως θέαμα σε ένα αποστασιοποιημένο θεατή. Τέλος, είναι αυτονόητο ότι το γέλιο προκαλείται μόνο όταν δεν υπάρχουν επιπτώσεις, όταν, δηλαδή, το απροσδόκητο είναι ακίνδυνο.

Η μόνη επιφύλαξη στην παραπάνω άποψη αφορά τον προσδιορισμό του απροσδόκητου: Κάθε απροσδόκητο συνεπάγεται αναγκαστικά μια νόρμα, μια φυσιολογική αναμενόμενη κατάσταση, η οποία όμως εξαρτάται από τους εκάστοτε κοινωνικούς κώδικες και τις άπειρες υποκειμενικές διαφοροποιήσεις.<sup>1</sup> Η νόρμα αυτή, είτε πρόκειται για λέξεις είτε για πράξεις, καθορίζεται από το προσδοκώμενο, το οποίο περνά απαρατήρητο ενδεχομένως όταν όλα είναι κανονικά, αλλά γίνεται αντιληπτό όταν λείπει. Το κωμικό τρέφεται από αυτή την παρουσία/απουσία της νόρμας, στις πράξεις ή στις λέξεις. Στην πραγματική νόρμα *in praesentia* επικάθεται μια άλλη νόρμα *in absentia*. Π.χ. δεν καταλαβαίνουμε τη γραφή («à la manière de»), παρά μόνον αν γνωρίζουμε το πρότυπό της. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί το γέλιο όταν σατιρίζεται η συμπεριφορά ενός προσώπου, διαδικασία που αφήνει αδιάφορο όποιον αγνοεί το πρόσωπο. Το ίδιο συμβαίνει και στον καθημερινό λόγο: η μεταφορά προϋποθέτει τη γνώση της κυριολεξίας, η παραποίηση μιας λέξης τη σωστή μορφή της, κλπ. Ο κωμικός λόγος μπαίνει στη θέση του σοβαρού, υπενθυμίζοντάς τον και υπονομεύοντας το κύρος του.

Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση, το χιούμορ ορίζεται ως «ένας τρόπος σκέψης και μια κατάσταση πνεύματος» που έρχονται να επενδυθούν σ' έναν τρόπο ομιλίας ή συμπεριφοράς κατά τα άλλα κοινής και φυσιολογικής.<sup>2</sup> Εδώ έγκειται, πιστεύω, μια αντίφαση όσων υιοθετούν, ορθά κατά τη γνώμη μου, την παραπάνω άποψη για το χιούμορ και συγχρόνως το εντάσσουν στην περιοχή του κωμικού: εφόσον το χιούμορ ορίζεται ως μια κατάσταση του πνεύματος, πώς μπορεί να πληρούται, κατά τη διαδικασία του, η βασική προϋπόθεση του κωμικού, η απόσταση; Νομίζω πως το χιούμορ πρέπει να αποσυνδεθεί από το κωμικό με το οποίο διατηρεί, βέβαια, επιμέρους σχέσεις. Η διεθνής βιβλιογραφία προσφέρει πολλά παραδείγματα σύγχυσης του χιούμορ με το κωμικό ή με συναφείς όρους όπως η σάτιρα, η ειρωνεία, η γελοιοποίηση, η καρικατούρα, η φάρσα κ.ά.: σ' αυτά πρέπει να προστεθούν και κάποιες τερατογενέσεις, όπως «χιουμοριστική ειρωνεία», «σαρκαστικό χιούμορ», «χιουμοριστική σάτιρα» που επιτείνουν τη σύγχυση.

1. Émelina, ό.π., σ. 99.

2. Émelina, ό.π., σ. 126.

Η ένταξη του χιούμορ στο κωμικό αφορά μόνον κάποιους τύπους χιούμορ και αγνοεί τις φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου, εμφανείς ήδη στο ρομαντισμό αλλά και την εξέλιξή του μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, που θα εξεταστεί παρακάτω.<sup>1</sup>

Εξάλλου, όλες οι σημαντικές μελέτες είτε διατυπώνουν ρητά είτε υπονοούν ότι οι όροι που εξετάζονται σ' αυτή τη μελέτη είναι πρωτεύικοί και αλλάζουν περιεχόμενο ανάλογα με την εποχή στην οποία αναφέρεται ο μελετητής. Ενδεικτική από αυτή την άποψη, όσον αφορά το κωμικό και το χιούμορ, είναι η επισήμανση του Daniel Grojnowski ότι στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα μια ιδιότυπη μορφή του κωμικού, που εκφράζεται μέσω του χιούμορ, υποκατέστησε όλες τις άλλες. Αυτή η μορφή βασίζεται στο μοναδικό και χαρακτηρισίζεται από την ώσμωση μεταξύ γελοίου και σοβαρού.<sup>2</sup>

Όπως είδαμε παραπάνω, η γερμανική γλώσσα όχι μόνον δεν συγχέει τις έννοιες χιούμορ και κωμικό, αλλά η πλειονότητα των γερμανών θεωρητικών θεωρεί το χιούμορ ευρύτερη έννοια από το κωμικό, μια θέαση της ζωής από απόσταση, μια φιλοσοφική θεώρηση των πραγμάτων, που δεν έχει την αμεσότητα του κωμικού στοιχείου.<sup>3</sup> Οι περισσότεροι γερμανοί μελετητές θεωρούν ότι η βαθύτερη ουσία του χιούμορ είναι η διάσταση μεταξύ *είναι* και *φαίνεσθαι*.<sup>4</sup> Παρομοίως, ο Jankélévitch θεωρεί ότι ο χιουμορίστας παίζει αλλά με απόμακρη σοβαρότητα. Η προσπάθειά του να ορίσει τις άπειρες αποχρώσεις της ειρωνικής πρόθεσης του συγγραφέα τον οδηγεί σε όρους όπως «χιουμοριστική ειρωνεία», «μισάνθρωπη ειρωνεία», «επικριτική ειρωνεία», «εκδικητική σάτιρα», και σε παρατηρήσεις όπως: «η ειρωνεία είναι για το χιούμορ ό,τι η σταθερή θέση σε σχέση με την ασταθή κατάσταση».<sup>5</sup> Ο γοητευτικός στοχασμός του δεν αίρει τη σύγχυση όσον αφορά τις έννοιες που μας ενδιαφέρουν· ακονίζει όμως την ευαισθησία μας εμβαθύνοντας τις αποχρώσεις της ειρωνείας.

1. Émelina, ό.π., σ. 128-130. «Humor». *Yale French Studies*, no 23, Yale University, 1959. Παρομοίως, Chapman J. Antony & Foot C. Hugh, *It's a funny thing humour, laughter and comedy*. Oxford-New York, Pergamon Press, 1977. Παρομοίως, Diem J. M. Ziv A., *Le Sens de l'humour*. Bordas-Dunod, 1987.

2. Daniel Crojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, σ. 184.

3. Henrietta S. Schoonover, *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin Alexanderplatz*. Berne, Peter Lang, 1977, σ. 5.

4. Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München, Eidos, 1963.

5. Jankélévitch, ό.π., σ. 169.

## 2. Χιούμορ και ειρωνεία

Παρά την ασάφεια της ορολογίας που αφορά την ποιητική της ανατροπής, υπάρχει ένα σαφές σημείο διαχωρισμού μεταξύ του χιουμορίστα και του κωμικού συγγραφέα, του σατιρικού και του είρωνα. Σύμφωνα με τον Pirandello, σ' όλους τους παραπάνω, εκτός από τον χιουμορίστα, δεν υπάρχει η συνείδηση του αντιθέτου απ' αυτό το οποίο βιώνεται. Διαφορετικά, το γέλιο, που προκαλείται από την πρόσληψη κάποιου παράταιρου στοιχείου, θα γινόταν πικρό και δεν θα ήταν πια κωμικό· και η αντίφαση ανάμεσα σε ό,τι λέγεται και σε ό,τι εννοείται –που στην ειρωνεία είναι μόνο λεκτική–, θα γινόταν αληθινή και ουσιαστική και δεν θα ήταν πια ειρωνική· και η απόρριψη της πραγματικότητας, που είναι αιτία κάθε σάτιρας, δεν θα υπήρχε πια. Εξάλλου, ο χιουμορίστας δεν θυμώνει ποτέ. Ούτε κοροϊδεύει, όπως ο είρωνας ο οποίος πάντα περιπαίζει ακόμη και όταν έχει καλό σκοπό. Η παραπάνω διάκριση των τριών όρων από τον Pirandello αφορά μόνον την παραδοσιακή εκδοχή των όρων, διότι, όπως είδαμε, η μοντέρνα σάτιρα μπορεί να μην θυμώνει και η μοντέρνα ειρωνεία δεν περιπαίζει αναγκαστικά.

Ο Pirandello παρατηρεί ότι καταχρηστικά η λέξη *χιούμορ* πολλές φορές έχει χρησιμοποιηθεί στη θέση της λέξης *ειρωνεία* και επισημαίνει τις διαφορές: η ειρωνεία έχει δύο διαστάσεις, ρητορική και φιλοσοφική, και ως ρητορικό σχήμα εμπεριέχει απάτη, η οποία είναι τελείως αντίθετη προς το αυθεντικό χιούμορ. Είναι αλήθεια ότι αυτό το ρητορικό σχήμα υπονοεί εμφανή αντίφαση ανάμεσα σε ό,τι λέγεται και σε ό,τι εννοείται. Αντίθετα, στο χιούμορ η αντίφαση δεν είναι ποτέ προφανής, αλλά ουσιαστική και άλλη φύσεως. Στη συνέχεια διαχωρίζει τη ρητορική από τη ρομαντική ειρωνεία με τρόπο, όμως, μάλλον αφοριστικό: στην πρώτη κανείς δεν παίρνει στα σοβαρά τα λόγια του είρωνα, στη δεύτερη τις πράξεις του, ενώ το χιούμορ βρίσκεται πιο κοντά στη ρομαντική ειρωνεία.<sup>1</sup>

Ουσιαστικά, ο Pirandello στηρίζει τη θεωρία του στη συνύπαρξη των αντιθέτων μέσα στο χιούμορ και κάνει χρήσιμους διαχωρισμούς μεταξύ του χιούμορ και άλλων συναφών όρων. Παρ' όλο που περιορίζει μερικές φορές την ειρωνεία –π.χ., θεωρεί την αντίφαση στην ειρωνεία μόνο λεκτική, αποκλείοντας έτσι πολλές άλλες μορφές ειρωνείας– και παρακάμπτει το γεγονός ότι *ειρωνεία* και *χιούμορ* δεν είναι ασύμβατες έννοιες, η συμβολή του στην εξέλιξη της θεωρίας γύρω από τον όρο ήταν καθοριστική, αν την εξετάσει κανείς στα ιστορικά συμφραζόμενα όπου ανήκει.

1. Pirandello, ό.π., σ. 131.

Εδώ πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Émelina ότι το χιούμορ συνδέεται στενότερα με την ειρωνεία, αφού, εν τέλει, είναι υπόθεση εκφώνησης (*énonciation*) και όχι εκφώνηματος (*énoncé*). Είναι πνεύμα της σκέψης και όχι απαραίτητα των λέξεων. Ωστόσο, η πρόθεση του χιουμορίστα (που αναγνωρίζεται όχι απαραίτητα από γλωσσικά σημάδια) παίζει με το εκφώνημα, διαστρέφοντας όχι το εκφώνημα αλλά τη χρήση του. Δεν επιδιώκει να υποβάλει το αντίθετο αυτού που εκφωνεί, όπως η ειρωνεία. Ο χιουμορίστας παίζει μ' έναν λόγο που με βάση την κοινή λογική θεωρείται παράλογος, προσποιούμενος ότι τον πιστεύει (όπως ενδέχεται να κάνει και η ειρωνεία όταν χρησιμοποιεί το παράλογο ως τεχνική της), και προσκαλώντας τον παραλήπτη του να προσποιηθεί κι αυτός το ίδιο.<sup>1</sup>

Εδώ αξίζει να αναφερθεί η διάκριση του Schoentjes μεταξύ *ειρωνείας* και *χιούμορ* με βάση τη διάκριση γέλιου και χαμόγελου. «Ενώ το γέλιο είναι ανεξέλεγκτο, το χαμόγελο διέπεται από μέτρο: συνοδεύει σε διάρκεια ένα συλλογισμό που προκάλεσε η ειρωνεία. Γι' αυτό τον λόγο μπορούμε να πούμε ότι το γέλιο άπτεται του συγκινησιακού, ενώ η ειρωνεία είναι πιο διανοητικό φαινόμενο. Το χαρακτηριστικό, βαθμιαίο σβήσιμο του γέλιου, που υποδαυλίζεται από την αντίθεση όμορφου-άσχημου, γκροτέσκου-σοβαρού, υποδηλώνει επίσης ότι συχνά το γέλιο απευθύνεται περισσότερο στις αισθήσεις και τα συναισθήματα. Είναι μια ευαισθησία του πνεύματος που οδηγεί σε σιγή τη λογική, ενώ η ειρωνεία την ξυπνά, θέτοντας σε κίνηση μια διαλεκτική, η κατάληξη της οποίας δεν είναι αναγκαστικά εκ των προτέρων γνωστή, στο μέτρο μάλιστα που η ειρωνεία είναι ένας τρόπος έμμεσος και συγκαλυμμένος, ενώ το χιούμορ και το κωμικό είναι πρακτικές ευθείες και ανοιχτές. Αυτή άλλωστε η διαφορά ήταν για τον Jankélévitch τόσο θεμελιακή, ώστε δεν δίσταζε να την θεωρεί ως μοναδικό κριτήριο διαφοροποίησης των δύο όρων: “χιούμορ είναι η ανοιχτή ειρωνεία” (κεφ. 3, 4)».<sup>2</sup>

Η παραπάνω διάκριση δεν σημαίνει ότι το χιούμορ λειτουργεί συναισθηματικά· αντίθετα, σύμφωνα τόσο με τη σύγχρονη όσο και με την παλαιότερη βιβλιογραφία, όχι μόνον η ειρωνεία αλλά και το χιούμορ λειτουργούν διανοητικά, δηλαδή μέσω αποστασιοποίησης. Σε μελέτη του όπου ανατέμνει την παρωδία στο έργο του Alfred Jarry «*La Passion considérée comme course de côte*», ο Sangsue επισημαίνει την «επιστημονική» στάση που ενυπάρχει στο χιούμορ του συγκεκριμένου έργου, το οποίο λειτουργεί ως αποφόρτιση μιας έντονης συγκινησιακά κατάστασης. Η άποψή του απηχεί

1. Émelina, ό.π., σ. 131.

2. Schoentjes, ό.π., σ. 222-223.

τόσο τον γνωστό ορισμό του Freud –ότι το χιούμορ είναι μια μορφή απελευθέρωσης της συγκινησιακής ταραχής–, όσο και την περίπου συνομήλικη διάκριση του Bergson, την οποία παραθέτει: «Όταν κανείς διατυπώνει πώς πρέπει να είναι τα πράγματα, προσποιούμενος ότι πιστεύει πως έτσι είναι στην πραγματικότητα, αυτό είναι ειρωνεία. Όταν, αντίθετα, περιγράφει καταλεπτώς το πώς είναι στην πραγματικότητα, προσποιούμενος ότι πιστεύει πως έτσι ακριβώς έπρεπε να είναι, αυτό είναι χιούμορ. Με βάση αυτόν τον ορισμό, το χιούμορ είναι το αντίστροφο της ειρωνείας. Είναι και τα δύο μορφές σάτιρας, μόνο που η φύση της ειρωνείας είναι μάλλον ρητορική ενώ το χιούμορ έχει κάτι πιο επιστημονικό».<sup>1</sup>

### 3. Χιούμορ και σάτιρα

Αντικείμενο του χιούμορ είναι πάντα ο άνθρωπος. Το χιούμορ μπορεί να είναι λεκτικό αλλά, όπως είδαμε, όχι απαραίτητα. Μέχρι τον 19ο αιώνα το χιούμορ και η σάτιρα χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά, αλλά ως τότε η λογοτεχνία δεν χρησιμοποιούσε το χιούμορ συνειδητά ή τουλάχιστον όχι με τη συνείδηση που έχει σήμερα.

Σύμφωνα με άγγλους μελετητές, λαθεμένα κατά τη γνώμη μου, και αντίθετα από ό,τι υποστηρίζει ο Pirandello, το χιούμορ ανήκει σε μια εποχή, ενώ η σάτιρα σε όλες τις εποχές, αφού το χιούμορ, κατά τη γνώμη τους, είναι προϊόν ενός συγκεκριμένου πολιτισμού, ενώ η δεύτερη όλων των πολιτισμών. Επίσης, η σάτιρα χρησιμοποιεί το χιούμορ ως όπλο της, πράγμα που δεν συμβαίνει με την ειρωνεία. Δεν λείπουν και πιο ακραίες θέσεις, όπως π.χ. του Knox, που θεωρεί το χιούμορ κατ' εξοχήν αγγλική υπόθεση. Η παραδοσιακή αντίληψη των αρχών του αιώνα θεωρούσε τη σάτιρα φυσιολογική λειτουργία του ανθρώπινου πνεύματος, ενώ το χιούμορ διαστρέβλωση αυτής της λειτουργίας, αφού «χιούμορ δίχως σάτιρα είναι διαστρέβλωση μιας αίσθησης και σπατάλη πυρομαχικών, είναι σάτιρα που ξεθύμανε».<sup>2</sup>

Έως τη δεκαετία του 1930, στον αγγλόφωνο κόσμο, το χιούμορ θεωρούνταν νέα, ανερχόμενη «τέχνη για την τέχνη», ενώ ο αμιγής χιουμορίστας δεν έπρεπε να έχει μήνυμα. Η σάτιρα θεωρούνταν ανώτερη μορφή τέχνης σε σχέση με το χιούμορ, ενώ η κριτική δεν μπορούσε καν να δει τη σχέση του χιούμορ με την ειρωνεία.<sup>3</sup>

1. Sanguet, «Parodie et humour noir», *Poétique*, 118 (Avril 1999) 231.

2. Roland A. Knox, «On Humour and Satire», *Satire: Modern Essays in Criticism*, επιμ. Paulson, ό.π., σ. 62.

3. Για περισσότερα βλ. Ronald A. Knox, ό.π., σ. 52-65.

Σύμφωνα με μια άποψη που βρήκε πολλούς υποστηρικτές, όπως είδαμε στο κεφάλαιο για τη σάτιρα, το χιούμορ είναι ένα όριο της σάτιρας, το οποίο ανήκει στη μυθιστορία, παρά το γεγονός ότι οι συμβάσεις της μυθιστορίας είναι εξιδανικευτικές, ενώ το χιούμορ στηρίζεται στην πρόσληψη του παράταιρου.<sup>1</sup> Οι ηθικές διαπλοκές της σάτιρας συνδέονται άμεσα με ό,τι στο χιούμορ ονομάζεται «διάθεση». Μια επιμέρους διάκριση, που αφορά τη μοντέρνα τέχνη, προτείνει μια σύγχρονη μελετήτρια, η Valerie Topsfield, ανάμεσα στο ηθικό χιούμορ, που εκδηλώνεται με πικρό γέλιο για κάτι αρνητικό, και το διανοητικό χιούμορ που εκδηλώνεται με ψεύτικο ή κενό γέλιο για κάτι που αποδεικνύεται μη αληθινό.<sup>2</sup>

Παρά τη θεωρητική σύγχυση, πρέπει να συμφωνήσουμε ότι μια βασική διάκριση του χιούμορ από τη σάτιρα βασίζεται στο γεγονός ότι η σάτιρα απορρίπτει, ενώ το χιούμορ αποδέχεται. Ο σατιρικός συγγραφέας, σύμφωνα με τον Clark, «δεν χρησιμοποιεί ανόθευτο (unadulterated) χιούμορ, που εξ ορισμού σημαίνει αποδοχή της ανθρώπινης φύσης και παρουσίαση με συμπάθεια όλων αδιακρίτως των ιδιορρυθμιών της και των ασυμφωνιών. Ο χιουμορίστας, τα αντικείμενά του και το κοινό του, όλα, αναγνωρίζονται ως μέρη της ίδιας ανθρωπότητας. [...] Ο σατιρικός, όπως είπαμε, δεν δέχεται απορρίπτει. Βρίσκεται σε πόλεμο με τα πράγματα όπως είναι, όχι με την ουσιαστική και μόνιμη φύση του ανθρώπου (που αποτελεί αρμοδιότητα του αληθινού χιουμορίστα), αλλά με τις παρεκκλίσεις από αυτό που ο ίδιος και το κοινό του θεωρούν μέτρο της σωστής ζωής και αίσθησης. Ο χιουμορίστας, στην πιο τυπική του εκδοχή, αγαπά την ανθρωπότητα και δεν θέλει να την αλλάξει· ακόμα κι οι αδυναμίες και οι παραλογισμοί της του είναι αγαπητές, διότι στα μάτια του είναι συστατικά της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης».<sup>3</sup>

«Το χιούμορ εκφράζει τη νοοτροπία ενός ανθρώπου ήρεμου, κόσμιου, ο οποίος αντιμετωπίζει τις ανεπάρκειες ενός χαρακτήρα, μιας κατάστασης, ενός κόσμου όπκι κυριαρχεί η ανωμαλία, το παράλογο και το άδικο, με αγαθότητα και με ένα συγκαταβατικό μειδίαμα, πεπεισμένος ότι μια δόση τρέλας είναι φυσιολογική στον κόσμο όπου ζούμε», παρατηρεί ο Morier. «Σε αντίθεση με τον είρωνα που μιλάει αφ' υψηλού, ο χιουμορίστας είναι κατά βάση ταπεινός. Έχει πλήρη συνείδηση των ανεπαρειών του. Μοιράζεται, χωρίς να δυσθυμεί, τα ελαττώματα που διαπιστώνει στους άλλους. Έτσι μεταξύ του χιουμορίστα και του θύματός του, υπάρχει ένα είδος συνενοχής

1. Βλ. παραπάνω τις απόψεις του Frye, στο κεφάλαιο για τη σάτιρα [σ. 41-46].

2. Valerie Topsfield, *The Humour of Samuel Beckett*. London, Macmillan, 1988, σ. 1.

3. Clark, ό.π., σ. 137-138.

που οδηγεί στην απουσία κρίσης.»<sup>1</sup> Για τη συγκαταβατικότητα και την αποδοχή που το διακρίνει ως στάση απέναντι στον κόσμο, το χιούμορ έχει χαρακτηριστεί «αψήφηση της απόγνωσης».<sup>2</sup>

Οι λογοτεχνικές μορφές όπου το χιούμορ μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά κατά τον Clark είναι το μυθιστόρημα και το θεατρικό έργο, διότι εκεί ο χιουμορίστας μπορεί να αναπτύξει όλων των ειδών τις ανθρώπινες εκδηλώσεις είτε ως παρατηρητής είτε ως σχολιαστής τους. Σ' αυτά θα πρόσθετα το διήγημα και το χρονογράφημα. Από τη στιγμή που ο χιουμορίστας αρχίζει να παίρνει κριτική στάση ή να γελά με κάποια κακία, συνεχίζει ο μελετητής, το χιούμορ νοθεύεται. Αυτή η νοθευμένη του εκδοχή είναι η πιο διαδεδομένη κι αυτό το είδος χρησιμοποιεί η σάτιρα: ποτέ γνήσιο, ανόθευτο χιούμορ, όπως ήδη αναφέρθηκε.

Η διαφορά της σάτιρας από το χιούμορ αντιστοιχεί στη διαφορά ανάμεσα στην καρικατούρα ή γελοιογραφία, όταν χρησιμοποιείται ως τεχνική της σάτιρας –όπου λειτουργεί ως απομάκρυνση από την προσδοκώμενη μορφή, δηλαδή ως μια ανωμαλία του εκφωνήματος (π.χ., ένα πορτρέτο όπου επιτονίζεται ένα αισθητικό ελάττωμα του προσώπου)–, και στη χιουμοριστική καρικατούρα ή γελοιογραφία, που ακόμη κι όταν περιέχει στοιχεία της πρώτης, είναι πνεύμα της σκέψης που αναδεικνύει μια αντίθεση και προκύπτει από την εκφώνηση (π.χ., ένα πορτρέτο όπως το παραπάνω, με φόντο ένα top model).

#### 4. Χιούμορ και πνεύμα

Στην προσπάθειά του να διαχωρίσει κανείς τον όρο πνεύμα (*wit*) από τους λοιπούς όρους που εξετάζονται σ' αυτό το βιβλίο και ιδίως από τον όρο χιούμορ, βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα χάος ασύμβατων απόψεων. Τα λεξικά συσκοτίζουν ακόμη περισσότερο το θέμα. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το λήμμα *wit* στο λεξικό του Dupriez. Αφού δώσει έναν περιγραφικό και οριακά γενικό ορισμό σύμφωνα με τον οποίο το πνεύμα έγκειται «στην παράλειψη ή άρνηση των κανονικών, των αληθινών ή τουλάχιστον των επιθυμητών δομών της πραγματικότητας ή της γλώσσας», ο μελετητής ταξινομεί τα τεχνάσματα του πνεύματος σε «οκτώ μη αποκλειστικές κατηγορίες»: επιτήδευση, ανοησία, αστεϊσμός, λογοπαίγνιο, ειρωνεία, χιούμορ, μπουρλέσκο.<sup>3</sup> Πιο διαφωτιστικός ο Cuddon προσεγγίζει τον

1. Morier, ό.π., σ. 610.

2. Morier, ό.π., σ. 623.

3. Dupriez, ό.π., σ. 472-473.

όρο ιστορικά, παρατηρώντας ότι από τον Μεσαίωνα και εξής η έννοια έχει γνωρίσει ποικίλες μεταμορφώσεις, καθώς στην αρχή σήμαινε κοινή λογική, στην Αναγέννηση εξισώθηκε με την ευφυΐα και τη σοφία, αργότερα συνδέθηκε με την ποιητική δεινότητα, τον 17ο αιώνα σήμαινε φαντασία και κριτική ικανότητα, κατά τον 19ο αιώνα απέκτησε υποτιμητική χροιά, καθώς συνδέθηκε με την ελαφρότητα, ενώ ο T.S. Eliot αποκατέστησε τον όρο προσδίδοντάς του τη σοβαρότητα που του είχε αφαιρεθεί. Σήμερα ο όρος είναι συνώνυμος της διανοητικής ευστροφίας και αφορά αποκλειστικά το λόγο. Το τελευταίο του χαρακτηριστικό, σύμφωνα με τον Cuddon, διαφοροποιεί την έννοια πνεύμα από την έννοια χιούμορ, αφού το δεύτερο δεν είναι αναγκαστικά λεκτικό. Ενδεικτικό της ασάφειας που επικρατούσε, τουλάχιστον παλαιότερα, όσον αφορά το ακριβές νόημα του όρου, είναι το γεγονός ότι ο Pope στο βιβλίο του *Essay on Criticism* χρησιμοποιεί τον όρο σαράντα έξι φορές με τουλάχιστον πέντε διαφορετικές σημασίες.<sup>1</sup>

«Η ουσία του αστείου και της λογοτεχνικής σάτιρας», παρατηρεί ο Hodggart, «είναι το πνεύμα (*wit*), το οποίο πρέπει να διακριθεί από το χιούμορ». Περιορισμένος αρχικά ο όρος στην έννοια ευφυΐα, άρχισε να διευρύνεται στα χρόνια του Shakespeare και να αποκτά τις νεότερες του σημασίες: «η δύναμη να δίνει ευχαρίστηση συνδυάζοντας ή αντιπαραθέτοντας ιδέες· μια ποιότητα λόγου ή γραφής που μπορεί να εκπλήσσει και να ευχαριστεί μέσω του απροσδόκητου». Από τον 17ο αιώνα και εξής το πνεύμα συνδέθηκε με την ποίηση, εφόσον, όπως εκείνη, έχει την ικανότητα να αποκαλύπτει την κρυφή δύναμη της γλώσσας. Ο Freud προσεγγίζει τον όρο από τελείως άλλη οπτική γωνία, αφού θεωρεί ότι πνεύμα είναι η συμμετοχή του ασύνειδου στο κωμικό, ενώ το χιούμορ η συμμετοχή του *superego* στο κωμικό. Για τον Freud το πνεύμα δεν συνδέεται με την ηθική διότι είναι στιγμιαίο, άλογο και γεννιέται από μια κρυμμένη πτυχή της πραγματικότητας, ενώ το χιούμορ εκλογικεύει και έχει ηθική διάσταση.<sup>2</sup>

Η σύνδεση δύο ασύμβατων ιδεών και η ξαφνική αποκάλυψη κρυμμένων διαπλοκών είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της έννοιας. Πολλές προσπάθειες έχουν γίνει να διαχωριστεί το πνεύμα από το χιούμορ δίχως μεγάλη επιτυχία. Μπορούμε να πούμε με σιγουριά, παρατηρεί ο Hodggart, ότι η έννοια χιούμορ έχει πολύ ευρύτερη κλίμακα σημασιών από ό,τι η έννοια πνεύμα. Μια άλλη βασική διαφορά είναι ότι στο πνεύμα εμπεριέχεται κακία, αν και

1. Cuddon, ό.π., σ. 756.

2. Robert Kiely, «Victorian Harlequin: The Function of Humor in Thackeray's Critical and Miscellaneous Prose», *Veins of Humor*, ό.π., σ. 157.

κάποιοι μελετητές θεωρούν ότι το πνεύμα γίνεται εχθρικό μόνον ως όπλο της σάτιρας, ενώ στη γνήσια μορφή του δεν έχει εχθρικότητα και απευθύνεται σε ευφύες κοινό, εφόσον βασίζεται σε οικονομικό χειρισμό της γλώσσας.

Εδώ αξίζει να σημειωθεί και μια άλλη παρατήρηση του Hodgart: «το χιούμορ συνίσταται και στην ικανότητα να αποδέχεται κανείς το αστείο εναντίον του και να κοιτά τον κόσμο με αβρή ειρωνεία. Αυτός ο ήπιος αυτοεμπαιγμός είναι το ομοιοπαθητικό φάρμακο ενάντια στον σκληρό εμπαιγμό που υφίσταται το ανθρώπινο γένος και το σύμπαν».<sup>1</sup>

Σύμφωνα με το εύστοχο σχήμα που προτείνει ο H.W. Fowler, το χιούμορ αφορά την ανθρώπινη φύση και στηρίζεται στην παρατηρητικότητα, ενώ το πνεύμα αφορά τις λέξεις και τις ιδέες και στηρίζεται στην έκπληξη.<sup>2</sup> Παρά τις επιμέρους διακρίσεις, οι διαφορές ανάμεσα στους όρους *χιούμορ*, *ειρωνεία*, *σάτιρα*, *πνεύμα*, σε πολλές περιπτώσεις είναι αδύνατον να εντοπιστούν, γεγονός που προκαλεί σύγχυση στη θεωρητική πρόσληψη των όρων. Στη ρευστότητα και την αντιφατικότητα της σχετικής ορολογίας αντανακλάται η ασυμβατότητα των θεωρητικών προσεγγίσεων. Ένα καλό παράδειγμα αυτής της «κατά προσέγγιση», θα λέγαμε, πρόσληψης των εννοιών και των μεταξύ τους σχέσεων είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Norman Knox διαφοροποιεί τις ποικίλες εκδοχές χιούμορ, διερευνώντας τη σχέση του με την ειρωνεία και το πνεύμα. Κατά την αντίληψή του ένας πλασματικός χαρακτήρας ή ο συγγραφέας μπορεί να επιδείξει «ειρωνικό χιούμορ». Όταν οι σύγχρονοι του Swift μιλούσαν για το χιούμορ του «συμπεραίνουμε ότι εννοούσαν την ειρωνεία που ήταν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του. Αλλά αυτό το είδος του χιούμορ δεν επεκτείνεται αναγκαστικά στην ειρωνεία». Παρακάτω, μιλώντας για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν το χιούμορ ο William Congreve, παρατηρεί ότι ο λόγιος του 17ου αιώνα ένιωσε πως η ειδοποιός διαφορά μεταξύ πνεύματος και χιούμορ ήταν η διαφορά μεταξύ νόησης και χαρακτήρα, η οποία στην πράξη ήταν δύσκολο να οριοθετηθεί και έτσι κατέληξε «χιουμοριστικό να σημαίνει πνευματώδες».<sup>3</sup>

Η προσπάθεια του Fred Mayne να διαχωρίσει το χιούμορ από το πνεύμα είναι ενδεικτική για τη δυσκολία του εγχειρήματος, αφού ενάντια σε κάθε διαφορά εύκολα επιστρατεύεται ένα επιχείρημα: «Μπορεί να πει κανείς ότι το πνεύμα προϋποθέτει μια σταθερά, ενώ το χιούμορ όχι. Αλλά και αυτή η

σταθερά του πνεύματος μπορεί να μεταβάλλεται. Μπορεί να πει κανείς ότι το χιούμορ βασίζεται στη συμπάθεια και στη συναίνεση, ενώ το πνεύμα όχι. Αλλά καθώς δηλώνει η μεταβλητή σταθερά, το πνεύμα εξετάζει και τις δύο πλευρές του ερωτήματος. Μπορεί να πει κανείς ότι το χιούμορ βασίζεται στην αυτοανάλυση, ενώ το πνεύμα όχι. Αλλά όλη η τέχνη βασίζεται πρωτίστως στην αυτοανάλυση. Μπορεί να πει κανείς ότι το πνεύμα είναι επίθεση και προσηλυτισμός, ενώ το χιούμορ όχι. Αλλά η διάκριση μπορεί ίσως να ισχύει στον βαθμό που το πνεύμα επιτίθεται απαραίτητως στην ορθοδοξία με μεγαλύτερη σφοδρότητα, από αυτήν με την οποία το χιούμορ επιτίθεται στην ανορθοδοξία».<sup>1</sup> Για τον μελετητή, κάθε προσπάθεια διαχωρισμού των δύο όρων δεν έχει πιθανότητες μεγαλύτερης επιτυχίας από ό,τι η προσπάθεια διαχωρισμού των στοιχείων μιας χημικής ένωσης με μηχανικά μέσα.

Ωστόσο, μια ουσιώδης διαφορά ως προς την οποία πρέπει να συμφωνήσουμε είναι ότι το χιούμορ δεν χρησιμοποιεί απαραίτητα λέξεις<sup>2</sup> και είναι πολύ ευρύτερη κατηγορία από το πνεύμα που μπορεί κάποτε να το χρησιμοποιεί για τις ανάγκες του.

### Γ. Φιλοσοφικές διαπλοκές του όρου

Στο κεφάλαιο για την ειρωνεία είδαμε πως η Lang εξετάζει τον όρο *ειρωνεία* μέσα στο πλαίσιο του αποδομισμού. Παρά το γεγονός ότι οι έννοιες *ειρωνεία* και *χιούμορ* εξακολουθούν να παραμένουν άρρηκτα συνδεδεμένες, ιδίως ύστερα από την ατελέσφορη προσπάθεια των μεταμοντέρνων κριτικών να επιβάλλουν τον όρο *χιούμορ*, τουλάχιστον για τα μεταμοντέρνα κείμενα, αντί του όρου *ειρωνεία*, η αμερικανή μελετήτρια συνδέει τον όρο *ειρωνεία* με το μοντερνισμό και τον όρο *χιούμορ* με το μεταμοντερνισμό. Τη νέα αντίληψη για το χιούμορ, όπως διαμορφώθηκε από τους γάλλους στοχαστές, κυρίως τους Gilles Deleuze και Félix Guattari, στα τέλη της δεκαετίας του '60, υπό την πίεση της ανάγκης να βρεθεί ένας όρος που να αντιστοιχεί, ως θεωρία και ως πρακτική, στα κείμενα της εποχής τους, θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω [σ. 264-268].

1. Για την ποιότητα του χιούμορ και του πνεύματος βλ. Hodgart, *ό.π.*, σ. 111-115.

2. H.W. Fowler, «Humour, Wit, Satire, etc.», *Satire: Modern essays in Criticism*, *ό.π.*, σ. 114.

3. N. Knox, *ό.π.*, σ. 188-189.

1. Fred Mayne, *The Wit and Satire in Bernard Shaw*. London, Edward Arnold, 1967, σ. 129.

2. Knox, *ό.π.*, σ. 53.

Σύμφωνα με τον Deleuze, η ειρωνεία και το χιούμορ είναι δύο αντιτιθέμενες τάσεις. Η ειρωνεία κινείται στον άξονα του χρόνου και λειτουργεί μέσω της αναγωγής του συγκεκριμένου ομιλούντος υποκειμένου σε ένα περιβάλλον (*milieu*) αισθήσεων ή νοημάτων, πέρα και πάνω από το σύστημα της γλώσσας. Το χιούμορ ή ανώτερη ειρωνεία (*superior irony*), όπως το αποκαλεί ο Deleuze, αντίθετα από την παραδοσιακή ειρωνεία, είναι η τέχνη των επιφανειών, η τέχνη των ήχων, των αισθήσεων, των αποτελεσμάτων και όλων των μοναδικότητων που συνιστούν την ανθρώπινη σωματικότητα. Αντίθετα με τον στρουκτουραλισμό που θεωρεί καταλύτη του κόσμου τη γλώσσα, ο Deleuze πιστεύει στην καταλυτική δύναμη της πολλαπλότητας (*multiplicité*) και άρα της διαφορετικότητας (*différance*): «Αντίθετα προς την τεράστια αντίθεση του ενός και των πολλών, υπάρχει μόνο η ποικιλία των πολλαπλοτήτων – μ' άλλα λόγια η διαφορά. Ενδεχομένως, είναι ειρωνικό να υποστηρίζει κανείς ότι το καθετί είναι πολλαπλό, ακόμη και το ένα, ακόμη και τα πολλά. Αλλά, η ειρωνεία από μόνη της συνιστά πολλαπλότητα – ή μάλλον την τέχνη των πολλαπλοτήτων: την τέχνη να συλλαμβάνει κανείς τις Ιδέες και τα προβλήματα που ενσαρκώνουν στα πράγματα, να συλλαμβάνει τα πράγματα ως ενσαρκώσεις, ως περιπτώσεις λύσης των προβλημάτων των Ιδεών». <sup>1</sup> Είναι φανερό, ότι η έννοια του χιούμορ ή ανώτερης ειρωνείας συνδέεται άμεσα με την πολυπλοκότητα και πολλαπλότητα του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος μπορεί να συλλαμβάνει τις εποχές και τους πολιτισμούς μέσα από τη δική του οπτική γωνία, που είναι διαφορετική ως προς την ποιότητα, το ύφος ή τον λόγο από κάθε άλλη, καθώς ορίζεται από μια ιδιαίτερη πολιτική ή ιστορική «στάθμη».

Εδώ είναι σκόπιμο να επισημανθεί η συμβολή της Lang. Περιλαμβάνοντας στη μελέτη της έργα της γαλλικής λογοτεχνίας του 19ου και του 20ού αιώνα, η μελετήτρια εκκινεί από την αντίληψη του Kierkegaard ο οποίος διακρίνει δύο είδη ειρωνείας, την ειρωνεία ως μορφή λόγου (όπου το φαινόμενο, η λέξη, δεν ανταποκρίνεται στην ουσία, τη σημασία) και την ειρωνεία ως τρόπο ύπαρξης (όπου η συμπεριφορά ή εμφάνιση του είρωνα δεν ανταποκρίνεται στον αληθινό εσωτερικό εαυτό του). Αυτή η διάκριση καθώς και οι απόψεις του φιλοσόφου για τον κόσμο και τη γλώσσα, παρατηρεί η Lang, αποτελούν τους δύο πόλους της σύγχρονης κριτικής θεώρησης της ειρωνείας. «Η ειρωνεία έχει γίνει ένας, αν όχι ο, προνομιούχος όρος για την παραπληρωματικότητα και τη συμβολική διαμεσολάβηση στα κριτικά κείμενα της τελευταίας δεκαετίας. Έχει γίνει συνώνυμη με τη γραφή ή τη

1. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. Μτφρ. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994, σ. 182.

συγγραφή όπως την εννοεί ο Derrida. Για τους σύγχρονους κριτικούς που εξαίρουν το νόημα, η ειρωνεία έχει διάφορες κακές συνδηλώσεις (επιπολαιότητα, κακοπιστία, λεκτικός αυνανισμός κ.ά., όπως π.χ. παρεκτροπή, παραπλάνηση). Αντίθετα, για όσους έχουν μεταστρουκτουραλιστικές συμπάθειες έχει θετικές συνδηλώσεις (απελευθέρωση μέσα από το παιχνίδι και την αυτοαναφορικότητα). Αυτή η διπλή διάσταση έγινε τα τελευταία χρόνια αιτία μεγάλης σύγχυσης, αφού οι δύο χρήσεις του όρου μαρτυρούν κάτι παραπάνω από δύο στάσεις απέναντι στο φαινόμενο της ειρωνείας: υπονοούν τελείως ασυμφιλίωτες απόψεις για τη γλώσσα, το νόημα, την υποκειμενικότητα». <sup>1</sup>

Για να ξεπεράσουν αυτήν τη σύγχυση πολλοί κριτικοί, κυρίως γάλλοι (ο Gilles Deleuze, ο Jean-François Lyotard, ο Louis Marin), όπως επισημαίνει η Lang, προτείνουν δύο διαφορετικούς όρους για τις δύο «ειρωνείες»: *ειρωνεία* και *χιούμορ*. Ουσιαστικά ο όρος *χιούμορ* γι' αυτούς τους κριτικούς χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη μεταμοντέρνα ή άλλη ειρωνεία. Η διαφορά μεταξύ των δύο ειρωνειών έγκειται στη συνείδηση του ρόλου της γλώσσας. Το ειρωνικό κείμενο, όπως και το μη ειρωνικό, το «ειλικρινές» κείμενο, βασίζεται στην ίδια γνώση, ότι η γλώσσα είναι ένα μέσον, μια μορφή μέσω της οποίας αναπαριστούμε μια προϋπάρχουσα ιδέα ή έννοια· και ως προς αυτό, ειρωνικό και μη ειρωνικό κείμενο δεν διαφέρουν. «Ακόμη κι αν ο είρωνας διαλέγει να μεταφέρει το μήνυμά του με λιγότερο ευθύ τρόπο απ' ό,τι ο απροκάλυπτος αφηγηματικός συγγραφέας», συνεχίζει η Lang, [...], «παρ' όλα αυτά η δουλειά του είναι δυνατόν να ερμηνευτεί, και, γενικώς, περιέχει ενδείξεις για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να αναγνωσθεί. Όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Kierkegaard, κάποιες ειρωνείες έχουν σκοπό να προκαλούν σύγχυση και γι' αυτό είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο (εκτός, ίσως, από ένα μικρό κύκλο μυημένων), να τις ερμηνεύσει κανείς· αλλά ακόμη και τότε – ακόμη και όταν η γλώσσα χρησιμοποιείται για να παρακωλύσει την κατανόηση – η γραφή γίνεται αντιληπτή ως μια πράξη αναπαράστασης, αν και, σ' αυτήν την περίπτωση, μη αξιόπιστης αναπαράστασης». <sup>2</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση της μελετήτριας σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης της παραδοσιακής και της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας. Μια αρκετά διαδεδομένη κατηγορία εναντίον της δεύτερης είναι η δυσκολία που παρουσιάζει όσον αφορά την ερμηνεία της, δυσκολία εξαιτίας της οποίας συχνά της επιθέτουν το χαρακτηρισμό «ειρωνική». Η

1. Lang, ό.π., σ. 4.

2. Lang, ό.π., σ. 5.

δυσκολία που παρουσιάζεται στον κριτικό ή και στον αναγνώστη προκύπτει από το γεγονός ότι προσεγγίζουν τη μεταμοντέρνα λογοτεχνία με παραδοσιακά εργαλεία, ενώ τα τεχνάσματα που χρησιμοποιούν οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς απαιτούν μια παραμετρική κριτική, μια κριτική που θα χρησιμοποιήσει όσο το δυνατό περισσότερους τρόπους προσέγγισης. Πίσω από την ασυμβατότητα κριτικής και λογοτεχνίας βρίσκεται το γεγονός ότι μέσα στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού ουσιαστικά επανατέθηκε η έννοια της αναπαραστατικότητας της γλώσσας και συνακόλουθα της λογοτεχνίας. Η αμφισβήτηση της αντιστοιχίας μεταξύ πράγματος και λέξης, και της πίστης στην προτεραιότητα του σημασινομένου έναντι του σημαίνοντος ήταν αναπόφευκτο να επηρεάσει την πράξη της ανάγνωσης.

Ο χιουμορίστας συγγραφέας, σύμφωνα με την Lang, απαιτεί άλλου είδους προσέγγιση. Αλλά ποιος συγγραφέας ορίζεται ως χιουμορίστας; «Ο χιουμορίστας γράφει με την πεποίθηση ότι η γλώσσα είναι πάντα ένα καθοριστικό στοιχείο της σκέψης (και όχι μόνον τυχαία ή όταν χρησιμοποιείται παραπλανητικά) και ότι τα σημασιολογικώς διαφορούμενα στοιχεία της και οι συνδηλωτικές συνηχήσεις πρέπει να ερευνώνται και να ενεργοποιούνται, και όχι να περιορίζονται και να καταπιέζονται. Έτσι, η συνεχής πηγή άγχους για τον είρωνα, η ανεπάρκεια της γλώσσας για αυτοέκφραση, είναι ψευδοπρόβλημα για τον χιουμορίστα, εφόσον αυτός αναγνωρίζει ότι η γλώσσα έχει ένα βασικό ρόλο στη σκέψη και άρα στο εγώ. Επομένως, εάν το θεμελιώδες πρόβλημα που θέτει το ειρωνικό έργο είναι η έκφραση του μηνύματος, το πρόβλημα για το χιουμοριστικό έργο είναι η παραγωγή μηνύματος. Το χιουμοριστικό έργο δεν εκφράζει μήνυμα με τον παραδοσιακό τρόπο, δεν εκφράζει δηλαδή αυτό που έχει ο συγγραφέας στην ψυχή του. [...] Απλώς οργανώνει έναν αριθμό γλωσσολογικών στοιχείων σε συστήματα, προσφέροντας μια ποικιλία ενδεχόμενων μηνυμάτων που ενεργοποιούνται από τον αναγνώστη. [...] Το λεκτικό χιούμορ είναι κειμενικό φαινόμενο, έξω από προθέσεις, ενώ η ειρωνεία προϋποθέτει κάποιον που ενεργεί εκ προθέσεως. Η ειρωνεία πρέπει να ερμηνευτεί: το χιούμορ μπορεί απλώς να σχολιαστεί».<sup>1</sup>

Άλλη μια ενδιαφέρουσα διάκριση, σύμφωνα με τη μελετήτρια, πρέπει να γίνει ανάμεσα στον είρωνα και στον χιουμορίστα κριτικό με βάση την άποψή τους για τη γνώση. Ο πρώτος τείνει να ερμηνεύει το έργο με στόχο την αναζήτηση της αλήθειας, ενώ ο δεύτερος, δίχως να παραβλέπει το πραγματολογικό υλικό, έχει συνείδηση της διάστασης ανάμεσα στις προθέσεις του συγγραφέα και στο κατορθωμένο έργο. Το χιουμοριστικό έργο αμφισβητεί

την προτεραιότητα του σημασινομένου και της ίδιας της γνώσης, ενώ μπορεί κανείς να αναζητήσει σε ένα κείμενο ίχνη χιουμοριστικής θέασης του εαυτού και της γλώσσας, δηλαδή αποσπασματικότητα του εαυτού και πολυσημία των γλωσσικών σημείων. Η επιβεβαίωση της ασυνέχειας και της ενεχόμενης ετερότητας του εαυτού αφορά το χιούμορ· η άρνησή της την ειρωνεία. Κριτήριο της Lang είναι κυρίως η συγγραφική μέθοδος: αν ένας συγγραφέας αμφισβητεί την υπόταξη του σημαίνοντος στο σημασινομένο και της γλώσσας στην πραγματικότητα, τότε βρισκόμαστε στην επικράτεια του χιούμορ.

Η Lang, αντίθετα προς την πλειονότητα των κριτικών, δεν αναγνωρίζει ότι υφίσταται καμιά σχέση ανάμεσα στην αντίληψη της μεταμοντερνιστικής λογοτεχνίας για τη γλώσσα και την υποκειμενικότητα και στην αντίστοιχη αντίληψη της ρομαντικής ειρωνείας. Όπως είδαμε, θεωρεί πως το σημείο εκκίνησης της σύγχρονης κριτικής, όπως άλλωστε και της δικής της θεωρήσης, είναι η διάκριση εκ μέρους του Kierkegaard των δύο τύπων ειρωνείας, όπως ήδη έχει επισημανθεί. Στο ενδιαφέρον τόσο του δανού φιλοσόφου όσο και των σύγχρονων κριτικών υπόκειται το ερώτημα ποια είναι η φύση της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Η απάντηση σ' αυτό το ερώτημα είναι καθοριστική για την αναγνωστική διαδικασία και για την ερμηνεία. «Η ειρωνεία από την εποχή του Πλάτωνα», παρατηρεί η μελετήτρια, «είναι αξεχώριστα συνδεδεμένη με τα προβλήματα της αυτογνωσίας και της αυτοέκφρασης, μαζί με τα οντολογικά και επιστημολογικά ερωτήματα (για τη φύση της “αληθινής” πραγματικότητας, την αντιστοιχία σημασινομένου και σημασινομένου, κλπ.). Έτσι, η γενική τάση των άγγλων και αμερικανών κριτικών να υπερασπίζονται το καρτεσιανό *cogito* και να ασκούν μια ερμηνευτική προσανατολισμένη προς την αποκάλυψη του σκοπού του συγγραφέα είναι εμφανής στη ροπή τους να αντιμετωπίζουν την ειρωνεία πρωτίστως ως ρητορικό σχήμα και ειδικότερα ως έναν τρόπο που συνίσταται στο να λέει κανείς το αντίθετο ή κάτι άλλο από αυτό που εννοεί». Από την άλλη μεριά, σύμφωνα με τη μελετήτρια, οι σύγχρονοι κριτικοί της ηπειρωτικής Ευρώπης, κυρίως οι γάλλοι, όπως είδαμε, «τείνουν να αντιμετωπίζουν την ειρωνεία ως φιλοσοφική στάση», θέλοντας να μείνουν σε επαφή με την τρέχουσα προβληματική γύρω από τις μεταφυσικές κατηγορίες. Συγχρόνως οι ίδιοι παρουσιάζονται αρνητικοί («απέναντι στις κλασικές διχοτομίες (πραγματικότητα/επίφαση, νόημα/έκφραση, κλπ.) πάνω στις οποίες στηρίζεται η ειρωνεία με την έννοια του ρητορικού σχήματος ή τρόπου».<sup>1</sup>

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Lang, «όσοι θεωρητικοί της ειρωνείας αγνο-

1. Lang, ό.π., σ. 6-7.

1. Lang, ό.π., σ. 37.

ούν τις φιλοσοφικές διαπλοκές της έννοιας, καταλήγουν σε μια ανεπαρκή κατανόηση του φαινομένου». <sup>1</sup> Άλλωστε, ο όρος έχει φιλοσοφικές διαπλοκές από την κλασική αρχαιότητα. Όμως, όπως έχει ήδη επισημανθεί παραπάνω, οι σύγχρονοι θεωρητικοί, κυρίως οι γάλλοι, εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους κατ' εξοχήν στο σημαίνον και στηρίζοντας τη θεωρία τους στη φιλοσοφία κατέληξαν μεν σε ευφυή θεωρητικά σχήματα, τα οποία διασαφηνίζουν λεπτές αποχρώσεις των όρων, όμως δεν βοήθησαν καθόλου στην προσέγγιση των ίδιων των κειμένων. Εξάλλου, η ίδια η κριτική παραδέχεται σήμερα ότι στην πράξη είναι αδύνατο να ανιχνευθεί η μπαρόκ ειρωνεία ή χιούμορ του Barthes ή, ακόμη, επισημαίνει το αδιέξοδο της θεωρίας του De Man κ.ο.κ. <sup>2</sup> Ο ίδιος ο De Man στην προσπάθειά του να απεμπλακεί από τον συμβατικό ουμανισμό και να εκθρονίσει την ειρωνεία απ' την κυρίαρχη θέση που κατέχει στην κριτική, πριμοδοτώντας την αλληγορία, αναγνωρίζει τελικά πως παρά την εκτενή συζήτηση γύρω από τους όρους αλληγορία και ειρωνεία και εις πείσμα των διαφορών που επισημαίνει, πρόκειται για τις «δύο όψεις της ίδιας θεμελιώδους εμπειρίας του χρόνου». <sup>3</sup> Ίσως η ακόλουθη εμπλαθής διαστροφή της σωκρατικής απορίας, που παραθέτει η Lang κρίνοντας τη θεωρία του De Man, να συνοψίζει επιτυχώς το αδιέξοδο της κριτικής των τελευταίων χρόνων: Η ειρωνεία της ίδιας της γλώσσας είναι το χιούμορ και συμπυκνώνεται στη φράση «είμαι ο σοφότερος όλων διότι εγώ ξέρω ότι δεν ξέρω». <sup>4</sup>

#### Δ. Το χιούμορ ως η κατ' εξοχήν λογική του υπερρεαλισμού

Πριν περατώσουμε τη διερεύνηση του όρου χιούμορ, είναι σκόπιμο να εξετάσουμε πώς αυτό διαφοροποιείται ή μάλλον αποκτά κεντρικό ρόλο στο κίνημα του υπερρεαλισμού, ο οποίος ανήγαγε το χιούμορ, ως τεχνική, σε σκοπό της ποίησης, και ως θέση, σε στάση ζωής.

Ο André Breton θεωρούσε το χιούμορ προϋπόθεση επιβίωσης ενός λογοτεχνικού έργου, αλλά και απαραίτητο συστατικό των επιστημονικών έργων

1. Lang, ό.π., σ. 49.

2. Βλ. εδώ, πιο εκτενή σχόλια, στο κεφάλαιο για την ειρωνεία.

3. De Man, *Allegories of Reading*, ό.π., σ. 226.

4. Lang, ό.π., σ. 55.

και της κοινωνικής συμπεριφοράς. Στην *Ανθολογία του μαύρου Χιούμορ* (1939), ανθολογεί κείμενα υπερρεαλιστών συγγραφέων, αλλά και συγγραφέων που δεν είχαν σχέση με το υπερρεαλιστικό κίνημα, οι οποίοι όμως είχαν καταφερθεί κατά της κοινωνικής υποκρισίας και δημιουργήσει ένα είδος ανατρεπτικής ποίησης. Όπως παρατηρεί ο Hamon, «σύμφωνα με τον A. Breton, στο έργο του *Signe ascendant*, η πιο μισητή λέξη της γαλλικής γλώσσας είναι η λέξη “άρα” (“done”) που αντιτίθεται στην πιο ωραία λέξη της γλώσσας, τη λέξη “όπως” (“comme”)», <sup>1</sup> υπονοώντας ενδεχομένως ότι ο ειρωνικός λόγος όπως και ο χιουμοριστικός δεν είναι ο επιβεβαιωτικός, συμπερασματικός, καταφατικός, μετρημένος «σοβαρός λόγος» της αυθεντίας που αναζητά την αλήθεια μέσω της επιστήμης, της θρησκείας ή ακόμη και της τέχνης, αλλά λόγος αμφίροπος και αμφίβολου, που παίζει με τις δυνατότητες της ερμηνείας της. Άλλωστε, κοινά σημεία των ετερόκλητων κειμένων που ανθολογεί ο γάλλος υπερρεαλιστής είναι «η υπονόμηση των πολιτισμικών αξιών, η παραίτηση της ηθικής σκέψης, η λογική που θεμελιώνεται στο κενό, η πορεία προς την απόγνωση», παρατηρεί ο Morier, επισημαίνοντας ότι «το μαύρο χιούμορ είναι ειρωνεία δίχως αναφορικότητα, αντικειμενική ειρωνεία: μια κατάσταση που έχει ως αναφορά το μηδέν». <sup>2</sup>

Το μαύρο χιούμορ, που αφορά κατ' εξοχήν τον υπερρεαλισμό, έχει, αναμφισβήτητα, έντονη ανατρεπτική διάσταση. <sup>3</sup> Μέσω αυτού αναδεικνύονται οι

1. Hamon, ό.π., σ. 63.

2. Morier, ό.π., σ. 622.

3. Ο Max F. Schulz θεωρεί πως το μαύρο χιούμορ αφορά κατεξοχήν μια ομάδα συγγραφέων της δεκαετίας του 1960, που ανέπτυξαν μια στάση ενάντια στον κόσμο της πυρηνικής τεχνολογίας, η οποία εκφράστηκε με μια ανάλογη αισθητική. Μια τέτοια αντίληψη είναι ασφαλώς πολύ περιορισμένη, όπως και ο ίδιος άλλωστε αναγνωρίζει. Παρ' όλα αυτά είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η παρατήρησή του για τη χρήση του γκροτέσκου στοιχείου στον υπερρεαλισμό και το μαύρο χιούμορ: «Εάν το υποσυνείδητο εμπεριέχει ένα ποσοστό εσωτερικής αταξίας, αυτή υλοποιείται αισθητικά στις τεχνικές του υπερρεαλισμού, του εξπρεσιονισμού και της ροής της συνείδησης. Αντίθετα, η εξωτερική αταξία, η άνευ νοήματος κοινωνική αταξία κωδικοποιείται ως “παράλογο” στο μυθιστόρημα του υπαρξισμού. Και εκεί το μαύρο χιούμορ βρίσκει εύλογα την κατοικία του». (Schultz, ό.π., σ. 7., *Black Humor Fiction of the Sixties. A Pluralistic Definition of Man and His World*. Ohio, Ohio University Press, 1973, σ. 5). Βλ. και Ζ. Ι. Σιαφλέκας, «Το μαύρο χιούμορ: η απόλυτη επανάσταση του πνεύματος». Στον τόμο *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989, σ. 94. Η μελέτη αυτή (σ. 91-118) είναι, απ' όσο γνωρίζω, η μόνη ελληνική θεωρητική προσέγγιση του όρου χιούμορ μέσα από την οπτική του υπερρεαλισμού. Διαφορετικά χρήσιμα είναι τα κείμενα του Νάνου Βαλαωρίτη «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό» και «Πρόλογος



αντιφάσεις και ο παραλογισμός του κοινωνικού χώρου, η καταδυνάστευση του ανθρώπου από τη λογική και η ισοπεδωτική δύναμη του κατεστημένου. Η χρήση του επιθέτου (μαύρο) παραπέμπει φυσικά στον θάνατο ο οποίος υπογραμμίζει την άρνηση του πραγματικού και τη σχετικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ήπιου υπερρεαλιστικού μαύρου χιούμορ είναι το ποίημα «Νυκτερινή Μαρία» του Νίκου Εγγονόπουλου:

#### Νυκτερινή Μαρία

Τὴν ἐπομένη ἀκριβῶς τοῦ θανάτου μου, ἢ μᾶλλον τῆς θανατώσεώς μου, πῆρα νὰ διαβάσω ὅλες τὲς ἐφημερίδες, γιὰ νὰ μάθω ὅσο τὸ δυνατόν περισσοτέρας λεπτομερείας ὡς πρὸς τὰ τῆς ἐκτελέσεώς μου. Φαίνεται ὅτι ὠδηγήθην εἰς τὸ ἱκρίωμα ὑπὸ αὐστηρᾶς συνοδείας. Φοροῦσα, λέει, κιτρίνου χρώματος ἐπενδύτην, δικτυωτὸν λαιμοδέτην καὶ περικεφαλαίαν. Τὰ μαλλιά μου ἦτανε ὅμοια μὲ βούρτσα, ἴσως μπογιατζῆ, ἴσως πιτυοκάμπτη. Κατόπι πετάζανε τὸ πτώμα μου μακριά, σ' ἓνα βαλτοτόπι, ὅπου ἦτανε ἄλλοτε λημέρι τοῦ γάλλου Καρτεσίου κι' ὅπου βρισκόταν ἐπίσης, χρόνια τώρα, βορὰ τῶν ὀρνέων καὶ μιᾶς ἱεροδούλου λεγομένης Εὐτέρπης, τὸ ἔνδοξο πτώμα τοῦ ἀειμνήστου Καραμανλάκη. Κι' ἐνῶ πολλὰ ἐλέγοντο ἱεροκρυφίως, ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην εὐρισκόμουν, κατ' ἄλλους μὲν στὸ Μαρακαϊμπο τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς, κατ' ἄλλους δὲ στὸν Πειραιᾶ, στὸ Πασᾶ Λιμάνι, ἐγὼ βρισκόμουν ἀπλῶστα στὸ Ἐλμπασάν (τῆς Ἀλβανίας). Καὶ τὸ μόνο πράγμα τῆς προκοπῆς, ποὺ ἔτυχε νὰ διαβάσω ἐκεῖνες τὲς ἡμέρες, ἦτανε μιὰ μακροσκελεστάτη ἐπιστολὴ τοῦ Ἰταλοῦ Γουλιάμου Τζιτζῆ, τοῦ ἐγκαρδίου καὶ μοναδικοῦ μου φίλου, τὸν ὁποῖον ἄλλωστε δὲν γνώρισα ποτὲ καὶ γιὰ τὸν ὁποῖον ἀμφιβάλω ἀκόμα κι' ἂν ὑπάρχει. Μὲ λίγες λέξεις, ὅλο τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιστολῆς του ἦτανε τὸ ἐξῆς: «Ἐἴσαι», ἔλεγε, ὑπονοῶν βέβαια τὴν Πολυξένη, «εἴσαι ἓνα παλιὸ γραμμόφωνο μὲ μπρούτζινο χουνὶ κάτω ἀπὸ ἓνα μαῦρο πανί».<sup>1</sup>

Εἰδὼ ὁ ποιητὴς μέσα ἀπὸ αποστασιοποιημένη πρωτοπρόσωπη ἀφήγηση, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές ειρωνείας, καταστρατηγεί τις συμβάσεις του χρόνου και του χώρου νομιμοποιώντας το παράδοξο και το παράλογο μέσα ἀπὸ ἓναν αὐστηρὰ οργανωμένο λόγο.

Στὴ μελέτη του «Humour noir and Black Humor», ὁ Mathew Winston ἀποδίδει τὴν πατρότητα τῆς ἐννοίας μαύρο χιούμορ στὸν Breton.<sup>2</sup> Αναζη-

στο μοντερνιστικό χιούμορ Β'» (Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, Εξάντας, 1990), τα οποία, ὡς ο ἴδιος ἐπισημαίνει, ἔχουν «τον χαρακτήρα μιᾶς ἐκδρομῆς».

1. Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα Α' Ἰκαρος*, 1977, σ. 62-63 (ἀ' ἐκδ.: 1938). Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ὁ.π., σ. 91-118.

2. Mathew Winston, «Humour noir and Black Humor», *Veins of Humor*, ὁ.π., σ. 269.

τώντας τὴν προέλευση τοῦ μαύρου χιούμορ, ὁ Breton ἐντοπίζει τὴ φιλοσοφικὴ καταγωγὴ του στὸν Hegel, ὁ ὁποῖος συνέλαβε τὴν ἰδέα ἐνὸς χιούμορ ἀντικειμενικοῦ, δίνοντας σημαντικὴ ὠθηση στὴν ἀντίληψη τῆς κριτικῆς γιὰ τὸ χιούμορ. Σύμφωνα με τὴν ἀπόψη τοῦ πατέρα τοῦ υπερρεαλισμοῦ, ἡ ρομαντικὴ τέχνη ἔχει ὡς θεμελιακὴ ἀρχὴ τὴ συγκέντρωση τῆς ψυχῆς στὸν εαυτὸ τῆς. Ἡ ψυχὴ διαπιστώνοντας ὅτι ὁ πραγματικὸς κόσμος βρίσκεται σὲ διάσταση με τὴ δική τῆς φύση, μένει ἀδιάφορη ἀπέναντί του. Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ ἐπαίξε σημαντικὸ ρόλο στὴ γέννηση τῆς ρομαντικῆς θεωρίας. Ἡ ἱσοροπία ἀνάμεσα στὴν πρόσληψη τοῦ υποκειμενικοῦ βιώματος καὶ στὴν προσήλωσή του πνεύματος στὸ ἀντικειμενικὸ ἦταν ἓνα εἶδος χιούμορ, (ἡ ἐκφραση τῆς θριαμβεύουσας υποκειμενικότητας στὴ σχέση τῆς με τὴν καθημερινὴ ζωὴ). Ὅμως, αὐτὸς ὁ θρίαμβος εἶναι πρόσκαιρος καὶ δὲν λύνει οριστικὰ τις ἀντιφάσεις καὶ ἀντιθέσεις τοῦ κοινωνικοῦ χώρου. Αὐτὴ ἡ μικρῆς διαρκείας ἐπιβίωση τοῦ ἀντικειμενικοῦ χιούμορ, ὅπως καὶ ἡ χρῆση τοῦ ἴδιου ἐπιθέτου γιὰ τὸ τυχαῖο φαίνεται νὰ ὠθησε τελικὰ τὸν Breton στὴ χρῆση τοῦ ὀρου *μαῦρο χιούμορ*, ποῦ καθιερώνεται με τὴν ἐκδόση τῆς *Ανθολογίας*.<sup>1</sup>

Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Winston, ἡ παραπάνω ἀντίληψη ἐμφανῶς συνδέει τὸν υπερρεαλισμὸ με τὸν ρομαντισμὸ μέσω τοῦ χιούμορ καὶ εἶναι ἀπόρροια τῆς ευρωπαϊκῆς παράδοσης ἡ ὁποία ἀντιμετωπίζει τὸ χιούμορ σαν μιὰ κατηγορία ρομαντικῆς ειρωνείας, σύμφωνα με τὴν ὁποία ἡ ζωὴ εἶναι συγχρόνως «γελοία καὶ ἀφόρητα σοβαρὴ».

Τις ψυχολογικὲς διαστάσεις τοῦ χιούμορ ὁ Breton τις ἀναζητεῖ στὴ θεωρία τοῦ Freud σχετικὰ με τὸν ἀπελευθερωτικὸ ρόλο του. Σύμφωνα με τὸν Freud, τὸ χιούμορ δὲν ἔχει μόνον κάτι τὸ ἀπελευθερωτικὸ, ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο ποῦ ὑπάρχει στὸ πνεῦμα καὶ στὸ κωμικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ ἀκόμη κάτι τὸ μεγαλειώδες καὶ ἀνυψωτικὸ, ποῦ λείπει τόσο ἀπὸ τὸ κωμικὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ ἀστεῖο καὶ ποῦ δὲν πετυχαίνεται παρά μόνον μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασίαν ἀποστασιοποίησης, ἡ ὁποία ὡστόσο φανερώνει καὶ τὸν ἀμυντικὸ του χαρακτήρα. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ χιούμορ ἐγκτεῖται στὸν θρίαμβο τοῦ ναρκισσισμοῦ ποῦ δὲν ἀποτελεῖ παρά μιὰ ἐπιβεβαίωση τοῦ ἀτρωτοῦ Εγώ. Ἀντίθετα, ὁ Morier ἐπισημαίνει ὅτι «τὸ μαῦρο χιούμορ μοιάζει σαν ἀντίδραση ὑπεροψίας καὶ ἀπόγνωσης, ἀντίδραση στείρα, ποῦ δὲν μπορεῖ οὔτε νὰ ἀνακουφίσει τὸν ἄνθρωπο ἀπ' τὴν κατάρρευση τῶν ψευδαισθησέων του, οὔτε νὰ ὠδηγήσει σ' ἓναν καλύτερο κόσμον».<sup>2</sup>

Γιὰ τοὺς υπερρεαλιστὲς τὸ χιούμορ εἶναι ὁ μόνος τρόπος ἐπιβίωσης καὶ

1. André Breton, *Ανθολογία τοῦ μαύρου Χιούμορ*, τ. Α'. Αθήνα, Αιγόκερος, 1982, σ. 12.

2. Morier, ὁ.π., σ. 623.

επικοινωνίας μέσα σ' ένα εχθρικό περιβάλλον. «Κανένα όπλο δεν είναι πιο δυνατό από το χιούμορ» παρατηρεί ο Octavio Paz, ο οποίος θεωρεί ότι στο παράδοξο του κόσμου η συνείδηση απαντά μ' ένα άλλο παράδοξο, και το χιούμορ εγκλιτιστά έτσι μια νότα «συγγένειας» ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο. Παράλληλα, αναγνωρίζει κι αυτός τη στενή σχέση της ρομαντικής ειρωνείας και του υπερρεαλιστικού χιούμορ, θεωρώντας ότι οι μέθοδοι αυτές –και πολλές άλλες– δεν ήταν ούτε είναι «ιδωρεάν ασκήσεις αισθητικού χαρακτήρα», αλλά είχαν και έχουν κυρίως στόχο ανατρεπτικό. Ο υπερρεαλισμός αποσκοπεί κυρίως «στην κατάρριξη εκείνης της πραγματικότητας που ένας ταλαντευόμενος πολιτισμός μας επέβαλε σαν μοναδική και μόνη αληθινή», παρατηρεί ο συγγραφέας.<sup>1</sup> Και το χιούμορ έδωσε στον υπερρεαλισμό ένα σημαντικό όπλο γι' αυτήν την ανατροπή.

Όπως και η ειρωνεία, το χιούμορ αναδείχθηκε από τους υπερρεαλιστές σε βασικό εργαλείο χειρισμού της γλώσσας, αναδεικνύοντας τη συνειρμική λειτουργία της και τον ενίοτε παραπλανητικό της ρόλο, όσον αφορά την επικοινωνία. Πολλές φορές και οι δύο αυτοί τρόποι χρησιμοποιήθηκαν για να υπονομεύσουν τη συμβατική οργάνωση της γλώσσας και να καταδείξουν τον ρόλο της σημασιολογικής λειτουργίας της.

Τα κείμενα των υπερρεαλιστών είναι γεμάτα με λεκτικά παιχνίδια, αντιθέσεις, υφολογικά ασύμβατες διατυπώσεις, σχήματα απροσδόκητου όλα τείνουν στον ίδιο στόχο: στην απελευθέρωση του συγγραφέα και, συνεπώς, στην απελευθέρωση του αναγνώστη από τις υπαρξιακές του καθηλώσεις μέσα από την κατάλυση κάθε σύμβασης και κάθε λογικής. Ίσως δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι τόσο το χιούμορ όσο και η ειρωνεία, με ή χωρίς σατιρική διάσταση, αποτελούν την κατ' εξοχήν ηθική του υπερρεαλιστικού κινήματος.

Είναι ίσως σκόπιμο να επιμείνουμε λίγο ακόμη στην έννοια του μαύρου χιούμορ ανεξάρτητα από τον υπερρεαλισμό, αφού το μαύρο χιούμορ δεν συνδέεται αποκλειστικά με το συγκεκριμένο κίνημα. Όπως είδαμε παραπάνω, σύμφωνα με την περιοριστική άποψη του Schulz, το μαύρο χιούμορ δεν έχει σχέση με τον υπερρεαλισμό, αλλά είναι γέννημα της δεκαετίας του 1960. Πιο μετριοπαθής και πειστική είναι η εκτίμηση του Winston ότι η έννοια μαύρο χιούμορ άλλαξε δραστικά από την εποχή του υπερρεαλισμού, όταν κατέκλυσε τα αγγλικά και αμερικάνικα κριτικά κείμενα της δεκαετίας του 1960, κυρίως σε σχέση με τη μαύρη κωμωδία και το θέατρο του παρα-

1. Octavio Paz, *Η αναζήτηση της αρχής*. Δοκίμια για τον υπερρεαλισμό. Μτφρ.: Μάγια Μαρία Ρούσσου, Αθήνα, Ηριδανός, 1984, σ. 15-16, 51-52, 81.

λόγου. Ο μελετητής ορίζει το μαύρο χιούμορ ως «έναν τόνο στο δράμα ή στη μυθοπλασία, που είναι συγχρόνως απειλητικός και διασκεδαστικός». «Η βίαια σύνδεση ακραίων αντιθέσεων μας αποσταθεροποιεί τόσο ώστε δεν ξέρουμε πώς να αντιδράσουμε. Οι συγκινησιακές και πνευματικές μας αντιδράσεις συγχέονται· ακολούθως υπονομεύεται η βεβαιότητά μας για τις ηθικές και κοινωνικές αξίες μας και δοκιμάζεται η αίσθησή μας μιας ασφαλούς νόρμας».<sup>1</sup> Το μαύρο χιούμορ διαθέτει ποικίλες τεχνικές αποσταθεροποίησης του αναγνώστη: την εναλλαγή τρόμου και χιούμορ, την παρουσίαση του απίθανου ή παράλογου ως αληθοφανούς, την εναλλαγή ταύτισης και απόστασης από τους χαρακτήρες, την καταστροφή της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης με ταυτόχρονη συνειδητοποίηση εκ μέρους του αναγνώστη ότι γίνεται ο ίδιος αντικείμενο του εμπαιγμού κ.ά. Εδώ έγκειται και μια θεμελιώδης διαφορά της σύγχρονης αντίληψης για το χιούμορ από την αντίληψη των ρομαντικών: ο συγγραφέας μπορεί να δημιουργεί χιούμορ μέσω ενός χαρακτήρα ασυνείδητα παράλογου, ενώ ο ρομαντικός συγγραφέας εκφράζει ο ίδιος μια χιουμοριστική θέαση του κόσμου.<sup>2</sup>

Ο Winston διακρίνει δύο τύπους μαύρου χιούμορ: το παράλογο μαύρο χιούμορ που δίνει έμφαση στο χιούμορ και το γκροτέσκο μαύρο χιούμορ που δίνει έμφαση στον τρόπο εκμεταλλεύμενο θεματικά και εικαστικά το ανθρώπινο σώμα.<sup>3</sup> Το μαύρο χιούμορ μπορεί να ανιχνευθεί στην πλοκή, στους χαρακτήρες, στη γλώσσα, ενώ τα τεχνάσματα που χρησιμοποιεί δεν τα συναντάμε για πρώτη φορά: το φανταστικό, το παράλογο, τον τρελό ή τον χαρακτήρα που βρίσκεται σε δυσαρμονία με την κοινωνία, χαρακτήρες που δεν μπορούν να επικοινωνήσουν, την αφασική γλώσσα, την τετριμμένη γλώσσα, την ακυρωμένη επικοινωνία σε συνδυασμό με αναφορές στον θάνατο ο οποίος παρουσιάζεται με κωμικό τρόπο. Ο Winston θεωρεί ότι η βασικότερη διαφορά ανάμεσα στις δύο κατηγορίες μαύρου χιούμορ είναι η εμμονή της δεύτερης στο ανθρώπινο σώμα που παρουσιάζεται διαμελισμένο ή αποχωρισμένο από την ψυχή.<sup>4</sup>

Οι παραπάνω διακρίσεις, σαφώς περιγεγραμμένες στη θεωρία, στην πράξη είναι δύσκολο να διακριθούν και να οριοθετηθούν. Στο παρακάτω εκτενές απόσπασμα του μυθιστορήματος *Φυγή προς τα εμπρός* (1976), ο Σκαρίμπας χρησιμοποιεί μαύρο χιούμορ με ποικίλες διαβαθμίσεις γκροτέσκου:

1. Winston, ό.π., σ. 273.

2. Jean-Jacques Mayoux, «Humor and the Drugs», *Veins of Humor*, ό.π., σ. 112.

3. Winston, ό.π., σ. 281-284.

4. Winston, ό.π., σ. 283.

Προσπερνῶ. Ἐνας γκριμῶς, σκεπασμένος μέ μούσκλια, ἐνεργεῖ, μέσ' στήν ψυχὴ μου ὡς ἀνάρρωση. Μυρουδιά ἀγριορίγανης μούρχεται ἀπὸ τὰ ὕψη τῶν βράχων.

Πάει –ἐλεγα– ὁ πόντικας, τρώει τὸ φυτίλι ἀπὸ μέσα ἀπ' τὸ καντήλι, ποῦβλεπε ἡ κόρη καὶ κένταε τὸ μαντήλι μέ τὸ χρυσὸ κοντύλι... Πάει ἡ γάτα, τρώει τὸν πόντικα ποῦφαγε τὸ φυτίλι ἀπὸ μέσα ἀπ' τὸ καντήλι, ποῦβλεπε ἡ κόρη καὶ κένταε τὸ μαντήλι μέ τὸ χρυσὸ κοντύλι... Πάει ὁ σκύλος, τρώει τὴ γάτα ποῦφαγε τὸν πόντικα, ποῦφαγε τὸ φυτίλι, ποῦβλεπ... Ἄξαφνα γαυγα-νητὸ πολυβόλων μ' ἀλαφιάζει– στὰ δεξιὰ μου. Σύγχρονα, ἀπ' ἀψηλά βλέπω νᾶρχονται κωλοτουμπηδὸν πεντέξι ὄρνια. Πυκνὸς καπνός, στήν ἀπόσταση, ἀπῶναν τομέα ἀναθρώσκει. «Μωρέ τί εἶναι;» ἀναρωτήθηκα. Καὶ σύρθηκα ὡς τίς παρυφές τοῦ μπρός βράχου. Σέ τίρο τουφεκιοῦ ἀπῶνα ὄχυρὸ Σενεγάλων, μιᾶς πλειάδας ἀπ' αὐτούς τὰ παπάζια τους ἔμοιαζαν –πά στὰ χούματα– σάν ξαναερχομὸς τῶν παπαρούνων. Ὡ, ὅποια ἡ ζωγραφικὴ τοῦ πολέμου –ἦσαν νεκροί... Ἀποβραδὶς (σάν κἀνα πεζόβολο – τὰ ψάρια) τοὺς εἶχε πέσει ἄ-ξαφνα ἡ ἐνέδρα. Κι εἶχε περάσει ὁ ἴδιος σίφουνας ἀπὸ πάνω τους ἡ ἔφοδο... Ἀπὸ τὸ ἄγριο ποδοβολητὸ γύρω ἔμοιαζε σάν σεληνιακὸ τοπίο. Στὸ μέσο τους γονατιστὸς (καὶ νεκρὸς) ὁ Γάλλος ἐπικεφαλῆς τους, κατὰξανθος, μέσ' στὸ «πέτο» του τῆς «Λεγεῶνος» τὰ ροζέττα, ἦταν σάν θά (ξαναορθωνόμενος) τοὺς πρόσταζε: «Φορμέ βό μπαταγιόν!»...

Καὶ κατάλαβα. Κατάλαβα πρὸς τί οἱ πολυβολισμοὶ πᾶ στὰ ὄρνια: Τὸ σκοτάδι οἱ ἀσκότωτοι πρόσμεναν, γιὰ νὰ τοὺς σκοτωτοὺς των μαζέψουν. Στὸ μεταξύ τοὺς εἶχαν τὰ ὄρνια ὀσμιστεῖ κι ἄρχισαν τὰ «βόλ-πλανέ» πάνωθὲ τους. Φαλακρά, μέ τοὺς λαιμούς τους ἀμάλλιαγους, εἶχαν καὶ κάτι ράμφη ἀπ' ἀτσάλι, κι ἔκαναν ἕνα κομπολόι ψηλάθε τους, πρὶν τοὺς κάτσουν στὸ στῆθος. Πρῶτα τοὺς ρουφάγαν τὰ μάτια τους· ἔπειτα τοὺς ξεκολλάγαν τ' ἀφτιά τους· συνέχεια, τὰ ὑπογάστρια τους ραμφίζανε ἕως νὰ βροῦν τὸ συ-κῶτι. Ἀνατόμοι καὶ μεζεκληῆδες ἀπάντεχοι ἀπ' τὰ οὐράνια ἐρχόμενοι... Δέν σπεῖραν, οὔδε θέριζαν, οὔδε εἰς τὰς ἀποθήκας των συγκόμιζαν δαῦτα: Πε-τεινά ὁ Οὐράνιος Πατήρ – ἔτρεφεν αὐτά... Καὶ ἀπ' τ' ὄχυρὸ τους τὰ πολυβόλαγαν οἱ Γάλλοι. Τὸ πᾶσα πίσω (στὴ γῆ) τρώει τὸ πᾶσα μπροστινὸ του. Κι αὐτὸ (τὸ πίσω) τὸ τρώει τὸ ἀπὸ πίσω του ἐρχόμενο. Ὁ πόντικας ἔτρωγε τὸ φυτίλι· ἡ γάτα ἔτρωγε τὸν πόντικα· τὴ γάτα τὴν ἔφαγεν ὁ σκύλος· τὸν σκύλο τὸν ἔφαγεν ὁ λύκος· ἡ λύκος ἡ ἀρκούδα· καὶ τὸ φαίλικι πάει κρεσέντο. Αὐτὴ «ἡ κόρη πού ὄλο κένταε τὸ μαντήλι μέ τὸ χρυσὸ κοντύλι» θά μᾶς ξεπάτωνε ἕως ἕναν...

(Φυγὴ πρὸς τὰ ἐμπρός, σ. 62-64)

Στο παραπάνω ἀπόσπασμα, τὸ μαύρο χιούμορ συνυφαίνεται με τὴ σάτιρα ἢ ὁποῖα χρησιμοποιεῖ ποικίλες τεχνικὲς εἰρωνείας καὶ παρωδία με σατιρικὴ

πρόθεση. Οἱ διάφορες τεχνικὲς, ἀν καὶ ἀντιστέκονται σε στεγανὲς οριοθε-τήσεις, συνεργάζονται επιτυχῶς γιὰ νὰ καταδείξουν τὸν παραλογοισμὸ τοῦ πολέμου, τὴ δυσχερὴ ἀνθρώπινη θέση, τὸν εμπαιγμὸ τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ θεό, τὴ σκληρότητα τῆς φυσικῆς τάξης κ.ο.κ.

Εἰδὼ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι, σύμφωνα καὶ με τὸν Deleuze, τὸ χιούμορ ὄχι μόνον διαλύει τὴ λογικὴ καὶ τὴς ἠθικὲς κατηγορίες ἀλλὰ καὶ διαμελίζει τὸ σῶμα. Δεν ἀντιστρέφει τὴ σχέση αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ, ἀλλὰ ἐγκαταλείπει ὅλες τὴς σχέσεις που ὀργανώνονται πάνω στη γραμμικότητα τοῦ χρόνου καὶ οἱ ὁποῖες μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ σκεφτόμαστε μέσα στο πλαίσιο τῆς λογικῆς αἰτίου καὶ αἰτιατοῦ. Χρησιμοποιώντας παραδείγματα ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Samuel Beckett ἢ ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ τσίρκου, ἡ Colebrook παρατηρεῖ ὅτι τὸ χιούμορ παρουσιάζει τὸ υποκείμενο σαν μιὰ συλλογὴ ἀνομοιογενῶν σωματικῶν με-λών. «Τὸ χιούμορ», ἐπισημαίνει ἡ μελετήτρια, «επαναφέρει τὸ ἀνθρώπινο υποκείμενο στὴς ἀπαρχές τῆς σωματικότητάς του. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀπτι-κὴ τὸ χιούμορ ἀντιπαράθεται στὴν εἰρωνεία, που ἀγωνίζεται νὰ συλλάβει τὴ δύναμη τῆς σκέψης, τῆς υποκειμενικότητας καὶ τῆς σύνθεσης πέρα ἢ «πάνω» ἀπὸ τὴς ἐπιμέρους συνθήκες».<sup>1</sup>

Εἶναι φανερό ὅτι οἱ διαφωνίες μεταξύ τῶν μελετητῶν δὲν λείπουν, ἀκόμη καὶ γιὰ ἕναν ὄρο ἐκ πρώτης ὄψεως εὐκόλα ἀναγνωρίσιμο, ὅπως εἶναι ὁ ὄρος μαύρο χιούμορ, καὶ ἀσφαλῶς περιορισμένο, ἀφοῦ ἀποτελεῖ υποκατηγορία τοῦ χιούμορ. Ὁ Schulz παρατηρεῖ ὅτι ὁ ὄρος εἶναι ἀόριστος, διότι δὲν μπορεῖ νὰ διαχωρίσει ἕνα συγκεκριμένο κίνημα ἀπὸ στιγμὲς τοῦ παρελθόντος, ὅπου οἱ συγγραφεῖς ἀντέδρασαν ἀπέναντι στὴν ἀνθρώπινη ἐμπειρία με παρόμοιο τρόπο. Ἐπίσης, καμιά θεωρία δὲν ἔχει καταφέρει νὰ ἐντοπίσει ἐπακριβῶς τὴς τεχνικὲς που χρησιμοποιεῖ τὸ μαύρο χιούμορ. Ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, οἱ τεχνικὲς τοῦ μαύρου χιούμορ, που διακρίνει ὁ Winston, ἀποτελοῦν τεχνικὲς καὶ τῆς σάτιρας καὶ τῆς εἰρωνείας. Ἀκόμη, κανεὶς ὀρισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ προσδιορίσει τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μαύρου χιούμορ. «Τὸ μαύρο χιούμορ χρειά-ζεται ἕναν ὀρισμὸ που νὰ μὴν ἐμπερικλείει μόνον, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀποκλείει»,<sup>2</sup> παρατηρεῖ ὁ Schulz, ἀντιδρώντας σε ὀρισμούς που κατὰ καιροὺς ἔχουν δοθεῖ στο χιούμορ, σύμφωνα με τοὺς ὁποῖους τὸ μαύρο χιούμορ εἶναι εἴτε πνευ-ματικὴ ἀντίδραση τῶν καλλιτεχνῶν στους περιορισμούς τοῦ ρεαλισμοῦ,<sup>3</sup> εἴτε

1. Colebrook, ὁ.π., σ. 137.

2. Schulz, ὁ.π., σ. 4.

3. Robert Scholes, *The Fabulators*, New York, 1967, p. 35-46. (Παρατίθεται ἀπὸ τὸν Schulz, ὁ.π., σ. 4.)

κατεξοχήν ποιητική του *poète maudit*.<sup>1</sup> Αλλά και ο ίδιος, όπως είδαμε παραπάνω, αντιδρώντας σε όσους θεωρούν το μαύρο χιούμορ μια γενική τάση του πνεύματος, η οποία αναδύεται περιοδικά στην ιστορία της λογοτεχνίας, καταλήγει στον περιορισμό του φαινομένου στη δεκαετία του 1960.

Όπως συμβαίνει και με τους άλλους όρους της ποιητικής της ανατροπής, οι περισσότεροι μελετητές ξεκινούν την εργασία τους είτε με τη διαπίστωση ότι ο υπό μελέτην όρος δεν μπορεί να οριστεί, είτε με μια επισκόπηση και συζήτηση των ορισμών που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί –οι οποίοι κατά κανόνα είναι ανεπαρκείς–, για να προβούν ακολούθως οι ίδιοι σε εντοπισμό των χαρακτηριστικών του όρου, των τεχνικών, των αλληλοεπικαλύψεων κ.ο.κ. Αυτή η κοινή πρακτική δεν είναι διόλου τυχαία. Η προσπάθεια να προσδιορίσει κανείς και να ταξινομήσει τόσο πρωτεύουσες έννοιες, όπως αυτές που μελετάμε, είναι εξαιρετικά φιλόδοξη και μέχρι ενός σημείου ακατόρθωτη, αλλά, στο μέτρο που μπορεί να επιτευχθεί, ιδιαίζόντως γοητευτική και χρήσιμη.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Είναι φανερό πως οι έννοιες που συνιστούν την ποιητική της ανατροπής έχουν αποτελέσει, δικαιολογημένα, πεδίο διαφωνιών και αντιφάσεων. Η συνεχώς διογκούμενη βιβλιογραφία γύρω από τους όρους αυτούς, όταν βαδίζει παράλληλα με την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, μπορεί να γίνει ένα χρήσιμο εργαλείο της κριτικής. Αλλιώς, παραμένει ένας άλλοτε περισσότερο άλλοτε λιγότερο γοητευτικός στοχαστικός λόγος που βαθαίνει την αντίληψή μας για τις φιλοσοφικές διαστάσεις και τις πολιτισμικές διαπλοκές των όρων, δίχως όμως να διευκολύνει την προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων.

Εφόσον οι όροι *σάτιρα*, *ειρωνεία*, *παρωδία*, *χιούμορ*, καθώς και άλλοι συναφείς με αυτούς, αφορούν ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας και αποτελούν έγκυρα εργαλεία της σύγχρονης κριτικής, οφείλουμε να γνωρίζουμε την ιδιαίτερη ταυτότητά τους και να έχουμε συνείδηση των τρόπων με τους οποίους συνδιαλέγονται, ακόμη και αν μερικές φορές είναι αδύνατον να τους διακρίνουμε επακριβώς. Ο εντοπισμός των πολλών τεχνικών και των ακόμη περισσότερων συνδυασμών τους που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς είναι απαραίτητος, αν και μερικές φορές η όλη διαδικασία μοιάζει με λαβύρινθο. Σημαντικό κέρδος σ' αυτόν τον λαβύρινθο των κατηγοριών και των υποκατηγοριών είναι πως η τυπολογία των μορφών και των τεχνικών μάς βοηθάει στην προσέγγιση των εννοιών αυτών σε επίπεδο ποιητικής. Ένα άλλο διόλου ευκατάφρονητο κέρδος είναι πως διερευνώντας κανείς τις τεχνικές ουσιαστικά μελετά το ύφος του συγγραφέα.

Ως δραστήρια συνεργασία σιωπής και λόγου, απόκρυψης και ψεύδους, η ποιητική της ανατροπής, πραγματωμένη λογοτεχνικά, δημιουργεί ένα γλωσσικό σύμπαν, όπου κυρίαρχη είναι η βούληση για παιχνίδι και κερδισμένος ο αναγνώστης που ξέρει να διαβάξει ανάμεσα ή πίσω από τις γραμμές.

1. Conrad Knickerbocker, «Humor with a Mortal Sting». *New York Times Book Review*, LXLX, pt. 2 (September 27, 1964) 3, 60-61. (Παρατίθεται από τον Schulz, ό.π., σ. 5).

## ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ\*

- Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris, Encyclopaedia universalis: Albin Michel, 1997.
- «Humor». *Yale French Studies*, no 23, Yale University, 1959.
- «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium». *Satire Newsletter*, 2 (1964-1965) 2-26. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 386-409).
- «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium». *Satire Newsletter*, 3 (1965-1966) 89-153. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 321-385).
- ABRAMS, M. A., *A Glossary of Literary Terms*. New York-London, Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- AQUIEN, MICHELE ET MOLINIÉ, GEORGES, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. La poche-thèque. Le livre de poche. Librairie Générale Française, 1999.
- BAKHTIN, MIKHAIL, *Rabelais and his World*. Μτφρ.: H. Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT Press, 1968 (α' έκδ. στα γαλλικά: 1968).
- BARTHES, ROLAND, *Critique et Vérité*. Paris, Seuil, 1966.
- BARZUN, JACQUES, *Romanticism and the Modern Ego*. Boston, 1943.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Περί της Ουσίας του Γέλιου και Γενικά Περί του Κωμικού στις Πλαστικές Τέχνες*. Μετάφραση-Σχόλια-Επιμέτρο: Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, Άγρα, 2000. (α' έκδ. στα γαλλικά: «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», *Curiosités esthétiques*, 1868 – α' δημοσίευση στο περιοδικό *Le Portefeuille* στις 8.7.1855).
- BAUDIN, HENRI, *La métamorphose du comique et le renouvellement littéraire du théâtre français de Jarry à Giraudoux, 1896-1944*. (Thèse Paris IV, 1974.) Lille III, 1981.
- BEN-PORAT, ZIVA, «Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires». *Poetics Today*, 1 (1979) 245-272.
- BERGLER, EDMUND, *Laughter and the Sense of Humor*. New York, Intercontinental Medical Book Corp., 1956.
- BERGSON, HENRI, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Félix Alcan,

---

\* Η παρουσίαση γίνεται με αλφαβητική σειρά, και προτάσσονται οι συλλογικοί τόμοι και τα αφιερώματα, όπου δεν υπάρχει επιμελητής. Στην παρούσα επιλογή περιλαμβάνεται όχι βιβλιογραφία για το θέμα, αλλά βιβλιογραφία που έχει χρησιμοποιηθεί στο παρόν βιβλίο. Για την ποιητική της ανατροπής στην ελληνική λογοτεχνία δεν παρατίθεται βιβλιογραφία, παρά μόνον σε σχέση με τα παραδείγματα.

- <sup>16</sup>1917 (α' έκδ. στα γαλλικά: 1908). Ελληνική μετάφραση: *Το γέλιο. Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού*. Μτφρ.: Βασίλης Τομανάς, Εξάντας 1998.
- BOOTH, WAYNE C., *A Rhetoric of Irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- BREDVOLD, LOUIS I., "A Note in Defence of Satire", στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 83-94.
- BRETON, ANDRÉ, *Ανθολογία του μαύρου Χιούμορ*. Τόμ. Α', Αθήνα, Αιγόκερως, 1982. (α' έκδ. στα γαλλικά: *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Sagittaire, 1940.)
- BROOKS, CLEANTH, «Irony as a Principle of Structure», στον τόμο Zabel, Morton, Dauwen (επιμ.), *Literary Opinion in Amerika: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century*. New York, Harper and Row, 1951, σ. 729-741.
- , «Irony and Ironic». *College English*, 9 (1948) 231-237.
- BUTLER, JUDITH, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1999.
- CHAPMAN, J. ANTONY & FOOT, C. HUGH, *It's a funny thing humour, laughter and comedy*. Oxford-New York, Pergamon Press, 1977.
- CLARK, ARTHUR MELVILLE, «The Art of Satire and the Satiric Spectrum», *Studies in Literary Modes*. Edinburg-London, Oliver and Boyd, 1958, σ. 31-49. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 123-141).
- COLEBROOK, CLAIRE, *Irony*. London & New York, Routledge, 2004.
- CONRAD PETER, *Shandyism The Character of Romantic irony*. Oxford, Basil Blackwell, 1878.
- CUDDON, J. A., *A dictionary of Literary Terms*. London, Penguin, 1979.
- CULLER, JONATHAN, *Flaubert: The uses of Uncertainty*. New York, Corneil University Press, 1974.
- DAN, SPERBER - DREIDE, WILSON, «Les ironies comme mentions». *Poétique*, 36 (1978) 319-412.
- DANE, JOSEPH A., «Parody and Satire: A Theoretical Model». *Genre*, 13: 2 (καλοκαίρι 1980) 145-159.
- , *The Critical Mythology of Irony*. Athens-London, The University of Georgia Press, 1991.
- DAVIS, JOE LEE, «Criticism and Parody». *Thought*, 36: 100 (καλοκαίρι 1951) 180-205.
- DAVIS, MILNER JESSICA, *Φάρσα*. Μτφρ. Ιουλία Ράλλη-Καίτη Χατζηδημού, Αθήνα, Ερμής, 1984. (α' έκδοση στα αγγλικά: *Farce*, 1978).
- DELEUZE, GILLES, *Difference and Repetition*. Μτφρ. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994 (α' έκδ. στα γαλλικά: *Différence et Repetition*, 1968).
- DELLA TERZA, DANTE, "On Pirandello's Humorism", στον τόμο Levin H. (επιμ.), *Veins of Humor*, σ. 17-33.
- DE MAN, PAUL, «The Rhetoric of temporality», στον τόμο Charles Singleton S. (επιμ.), *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1969, σ. 173-209. [Τώρα βλ. στον τόμο Paul De Man, *Blindness &*

- Insight. Essays in the rhetoric of Contemporary Criticism*. London, Routledge, <sup>2</sup>1983, σ. 187-228 (α' έκδ.: 1971).]
- , «Georg Lukács's *Theory of the Novel*». *Blindness & Insight*, ό.π., σ. 51-59.
- , *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- DENTITH, SIMON, *Parody*. London & New York, Routledge, 2000.
- DERRIDA, JACQUES, *Of Grammatology*. Μτφρ. Gayatri Chakravotry Spivak, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974. [Βλ. τώρα την ελληνική έκδοση Ζακ Ντερριντά, *Περί γραμματολογίας*. Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1990.] (α' έκδ. στα γαλλικά: *De la grammatologie*, 1967).
- DIEM, J.M. ZIV A., *Le Sens de l'humour*. Bordas-Dunod, 1987.
- DOCKER, J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- DUPRIEZ, BERNARD, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire). «10/18», Union générale d'Éditions, 1984.
- EHRENPREIS, IRVIN, «Personae», στον τόμο *Restoration and Eighteenth Century Literature: Essays in Honor of Alan Dugald Mckillop*. Carroll Camden (επιμ.), Chicago, Chicago University Press, 1963, σ. 25-37. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 307-320.)
- EICHENBAUM, BORIS, «How the "Overcoat" is made» 1924, στον τόμο Robert A. Maguire (επιμ. και μτφρ.), *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1974, σ. 284-297.
- ELLIOTT, ROBERT C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton, Princeton University Press, 1960.
- , «The Definition of Satire: A Note on Method». *Yearbook of Comparative and General Literature*, 11 (1962) 19-23. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 67-71.)
- ÉMELINA, JEAN, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Paris, Sedes, 1996.
- ESAR, EVAN, *The Humor of Humor*. London, Phoenix House, 1954.
- ESCARPIT, ROBERT, *L'Humour*. «Que Sais-je?», P.U.F., no 877, 1967 (α' έκδ.: 1860).
- FABIAN, BERNHARD (επιμ.), *Satura: Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. New York-Hildesheim, Georg Olms, 1975.
- FEINBERG, LEONARD, *Introduction to Satire*. Iowa, The Iowa State University Press, 1967.
- , «Satire: The Inadequacy of Recent Definitions». *Genre*, 1 (1968) 31-37. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 75-81).
- FOWLER, H.W., «Humour, Wit, Satire, etc.», στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satire*, σ. 113-114.
- FREUD, SIGMUND, *Wit and Its Relation to the Unconscious*. Μτφρ.: A. A. Brill, New York, 1917. (α' έκδ. στα γερμανικά: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905).

- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism*. London, Penguin Books, 1990, σ. 223-239, (α' έκδ.: 1957). [Βλ. τώρα την ελληνική έκδοση: *Η ανατομία της κριτικής*. Εισαγωγή: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Πρόλογος-Μετάφραση-Επιμέλεια: Μαριζέτα Γεωργουλέα, Αθήνα, Gutenberg, 1996.]
- , «The Nature of Satire». *University of Toronto Quarterly*, 14 (1944-1945) 75-89. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 108-122.)
- FURST L. R., *Fictions of Romantic Irony in European Literature (1760-1857)*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- GANZ, MARGARET, *Humor, Irony and the Realm of Madness*. New York, AMS Press, 1990.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.
- GLICKSBERG, CHARLES, *The Ironic Vision in Modern Literature*. The Hague, Martinus Hijhoff, 1969.
- GRAY, MARTIN, *A dictionary of literary terms*. London, Longman, 1984.
- GUREWITCH, MORTON, *European Romantic Irony*. Ann Arbor Microfilms, 1959.
- HALLWARD, P., *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*. Manchester, Manchester University Press, 2001.
- HALSALL, ALBERT W. (επιμ. και μτφρ.), *A Dictionary of Literary Devices*. New York-London, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- HAMON, PHILIPPE, *L'Ironie Littéraire*. Paris, Hachette, 1996.
- HANDWERK, GARY J., *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. London, Yale University Press, 1985.
- HIGHET, GILBERT, *The Anatomy of Satire*. Princeton, Princeton University Press, 1962.
- HODGART, MATTHEW, *Satire*. London, World University Library, 1969.
- HOOVER, EDWARD N., «Humour in the Age of Pope», *Huntington Library Quarterly*, XI (1947-8) 361-385.
- HOWARD, DONALD, «Chaucer the Man». *PMLA*, 80 (1965) 337-343.
- HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York, Methuen, 1985.
- , *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, Routledge, 1988.
- , (επιμ.), *Double Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*. Toronto, ECW Press, 1992.
- , *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London, Routledge, 1995. (α' έκδ.: 1994).
- JAMESON, F., «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism». *New Left Review*, 146 (1984) 53-92.
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Η ειρωνεία*. Μτφρ.: Μιχάλης Καραχάλιος, Αθήνα, Πλέθρον, 1997. (α' έκδ. στα γαλλικά: *L'Ironie*, 1936).
- JARDON, DENISE, *Du Comique dans le texte littéraire*. Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1995 (α' έκδ.: 1988).

- JAUSS, HANS ROBERT, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translation by Michael Shaw – introduction by Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982. (α' έκδ. στα γερμανικά: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977).
- JUMP, JOHN D., *Burlesque*. London-New York, Methuen, 1972.
- KARRER, W., *Parodie, Travestie, Pastiche*. München, Wilhelm Fink, 1977.
- KAUFER, DAVID S., «Irony, Interpretive Form and the Theory of Meaning». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 451-464.
- KAYSER, WOLFGANG, *The Grottesque in Art and Literature*. Μτφρ.: U. Wisstein, New York, Mc Graw Hill, 1966. (α' έκδ. στα γερμανικά: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1961).
- KENNER, HUGH, *Mazes*. San Francisco, North Point Press, 1989.
- KERNAN, ALVIN B., *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1959. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satura*, σ. 249-277).
- , *The Plot of Satire*. New Haven and London, Yale University Press, 1965.
- KIELY, ROBERT, «Victorian Harlequin: The Function of Humor in Thackeray's Critical and Miscellaneous Prose», στον τόμο, Levin H. (επιμ.) *Veins of Humor*, σ. 147-166.
- KIERKEGAARD, SÖREN, *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*. Μτφρ.: Lee M. Capel, London, 1966. (α' έκδ. στα γερμανικά: *Über den Begriff der Ironie*. Düsseldorf-Köln, 1961).
- KINSLEY, WILLIAM BENTON, «“The Malicious World” and the Meaning of Satire». *Genre*, 3 (1970) 137-155. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 257-275).
- KIREMIDJIAN, DAVID W. JR., «The Aesthetics of Parody». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38: 2 (χειμώνας 1969) 231-242.
- , *A Study of Modern Parody. James Joyce's Ulysses, Thomas Mann's Doctor Faustus*. New York-London, Garland, 1985.
- KNICKERBOCKER, CONRAD, «Humor with a Mortal Sting», *New York Times Book Review*, LXLX, pt. 2 (September 27, 1964), 3, 60-61.
- KNOX, N., *The Word Irony and its context, 1500-1755*. Durham, Duke University Press, 1961.
- , «On The Classification of Ironies». *Modern Philology*, 70 (1972) 53-62.
- , «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium», στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 357-358.
- KNOX, RONALD, *Essays in Satire*, London, 1928 (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), σ. 52-65).
- KOESTLER, ARTHUR, *Insight and Outlook*. New York, Macmillan, 1949.
- KRIS, ERNST, «Ego Development and the Comic». *International Journal of Psychoanalysis*, 19 (1938) 85-99.

- KUNDERA, MILAN, «Le jour où Panurge ne fera plus rire». *L' infini*, no 39, Automne 1992.
- LANG, CANDACE D., *Irony/Humor. Critical Paradigms*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1990.
- LEHMANN, PAUL, *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart, Hiersemann, 1963.
- LEVIN, HARRY (επιμ.), *Veins of Humor*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.
- LEYBURN, DOUGLAS, «Norms, Moral or Other, in Satire: A Symposium» στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 402-404.
- LIEDE, ALFRED, «Parodie». *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*. Τόμ. 3, Berlin, 1966, σ. 14-17.
- LIPPS, THEODOR, *Komik und Humor. Eine psychologisch-aesthetische Untersuchung*. Hamburg-Leipzig, Voss, 1898.
- LUKÁCS, GEORG, *Η Θεωρία του Μυθιστορήματος*. Μτφρ.: Σεραφείμ Βελέντζας, Αθήνα, Άκμων, 1978. (α' έκδ. στα γερμανικά: *Die Theorie des Romans*, 1915.)
- MACQUEEN, JOHN, *Αλληγορία*. Μτφρ.: Κώστας Ιορδανίδης, Αθήνα, Ερμής, 1973. (α' έκδ. στα αγγλικά: *Allegory*, 1970).
- MAGNY, CLAUDE EDMONDE, *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris, 1950.
- MALAQUAIS, JEAN, *Sören Kierkegaard: Foi et Paradoxe*. Paris 1971.
- MANN, THOMAS, *Στοχασμοί ενός απολιτικού*. Μτφρ. Μαντώ Πουλή, Ίνδικτος, 2001. (α' έκδοση στα γερμανικά: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918).
- MARKIEWICZ, HENRYK, «On the definitions of Literary Parody», στον τόμο *To Honor Roman Jakobson: Essays*. Τόμ. 2, The Hague, Mouton, 1966, σ. 1264-1272.
- MARTIN, DAVID S., «Irony and the Theory of Meaning». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 454.
- MARTIN, GRAHAM DUNSTAN, «The Bridge and the River or Ironies of Communication». *Poetics Today*, 4: 3 (1983) 415-435.
- MAYNARD, MACK, «The Muse of Satire». *Yale Review*, 41 (1951-1952) 84. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 95-105).
- MAYNE, FRED, *The Wit and Satire of Bernard Shaw*. London, Edward Arnold, 1967.
- MAYOUX, JEAN-JACQUES, «De Quincey: Humor and the Drugs», στον τόμο, Levin H. (επιμ.) *Veins of Humor*, σ. 109-129.
- MERCHANT, MOELWYN, *Κωμωδία*. Μτφρ.: Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Ερμής, 1980. (α' έκδ. στα αγγλικά: *Comedy*, 1972).
- MORIER, HENRI, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- MUECKE, D. C., *Ειρωνεία*. Μτφρ.: Κώστας Πύρζας, Αθήνα, Ερμής, 1974. (α' έκδ. στα αγγλικά: *Irony* 1970).
- , *The Compass of Irony*. London-New York, Methuen, 1980. (α' έκδ. στα αγγλικά: 1969).
- , *Irony and the Ironic*. London, Methuen, 1982.
- NABOKOV, V., *Strong Opinions*. New York, McGraw-Hill, 1973.

- NEHAMAS, ALEXANDER, *The art of living: Socratic reflexions from Plato to Foucault*. California, University of California, 1998. (Βλ. Αλέξανδρος Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου. Σωκρατικοί στοχασμοί: από τον Πλάτωνα στον Φουκώ*. Επιμέλεια: Σ. Βιρβιδάκης, μτφρ.: Β. Σπυροπούλου, Αθήνα, Νεφέλη, 2001).
- O'HARA, DANIEL, [Βιβλιοκρισία του *De la Grammatologie* του Jacques Derrida]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (φθινόπωρο 1977) 362-364.
- PAGLIATO, HAROLD, «Paradox». *PMLA*, 79 (Μάρτιος 1964).
- PAZ, OCTAVIO, *Η αναζήτηση της αρχής. Δοκίμια για τον υπερρεαλισμό*. Μτφρ.: Μάγια Μαρία Ρούσσου, Αθήνα, Ηριδανός, [1984].
- PAULSON, RONALD (επιμ.), *The Fictions of Satire*. Baltimore, The John Hopkins Press, 1967. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satire*, σ. 340-359.)
- , *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971.
- PETRO, PETER, *Modern Satire: Four Studies*. Berlin, Mouton, 1982.
- PIRANDELLO, LUIGI, *On humor*. Μετάφραση-επιμέλεια: Antonio Illiano and Daniel P. Testa, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1960. (α' έκδ. στα ιταλικά: *L'Umorismo*, 1908.)
- POIRIER, RICHARD, «The Politics of Self-Parody». *Partisan Review*, 35: 3 (καλοκαίρι 1968) 341-353.
- POLLARD, ARTHUR, *Σάτιρα*. Μτφρ.: Θεοχάρης Παπαμάργαρης, Αθήνα, Ερμής, 1972. (α' έκδ. στα αγγλικά: *Satire*, 1970.)
- PREISENDANZ, WOLFGANG, *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München, Eidos, 1963.
- RAMAZANI, VAHEED K., *The Free Indirect Mode. Flaubert and the Poetics of Irony*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1988.
- RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*. London, Kegan Paul & Trench, 1924.
- ROSE, MARGARET, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London, Groom Helm, 1979.
- , *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- RIEWALD, J. G., «Parody as Criticism». *Neophilologus*, 50 (1966) 125-148.
- RÖHRICH, LUTZ, *Gebärde-Metaphor-Parodie*. Düsseldorf, 1967.
- ROSENHEIM, E. W. JR., *Swift and the Satirist's Art*. Chicago, Chicago University Press, 1963. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satire*, σ. 305-329).
- ROZANOV, VASILY, *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*. Μτφρ.: Spencer E. Roberts, Baltimore, 1971.
- SANGSUE, DANIEL, *La Parodie*. Paris, Hachette, 1994.
- , «Parodie et humour noir», *Poétique*, 118 (Avril 1999) 219-237.
- SACKS, SHELDON, *Fiction and the Shape of Belief: A study of Henry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson*. Berkeley, University of California Press, 1964. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satire*, σ. 330-339.)



- SAREIL, JEAN, *L'écriture comique*. Paris, P.U.F., 1984.
- SCHMIDT, HENRY J., *Satire, Caricature and Perspectivism in the works of Georg Büchner*. The Hague-Paris, Mouton, 1970.
- SCHOENTJES, PIERRE, *Poétique de l'ironie*. Inédit, 2001.
- SCHOLES, ROBERT, *The Fabulators*, New York, 1967, σ. 35-46.
- SCHOONOVER, HENRIETTA S., *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin Alexanderplatz*. Berne, Peter Lang, 1977.
- SCHULZ, MAX. F., *Black Humor Fiction of the Sixties. A Pluralistic Definition of Man and his World*. Ohio, Ohio University Press, 1973.
- SEDGEWICK, G. G., *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto, 1948.
- SPACKS, PATRICIA MEYER, «Some Reflections on Satire». *Genre*, 1 (1968) 13-30. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 214-231.)
- SUTHERLAND, JAMES, *English Satire*. Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
- THIRLWALL CONNOP, «On the Irony of Sophocles». *The Philological Museum*. Vol. II, Cambridge, 1833.
- THOMSON, PHILIP *To Γκροτέσκο*. Μτφρ.: Ιουλία Πάλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1984. (α' έκδοση στα αγγλικά: *Grotesque*, 1972).
- THORPE, PETER, «Great Satire and the Fragmented Norm». *Satire Newsletter*, 4 (1966-1967) 89-93. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 410-414).
- , «Thinking in Octagons: Further Reflections on Norms in Satire». *Satire Newsletter*, 7 (1969-1970) 91-99. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 415-423).
- , «The Economics of Satire: Towards a New Definition». *Western Humanities Review*, 23 (1969) 187-196. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 462-471).
- TOPSFIELD, VALERIE, *The Humour of Samuel Beckett*. London, Macmillan, 1988.
- VULLIAMY, COLWYN E., *The Anatomy of Satire: An Exhibition of Satirical Writing*. London, Michael Joseph, 1950.
- WEINBROT, HOWARD D., «Parody as Imitation in the 18th Century». *American Notes and Queries*, 2 (1964) 131-134.
- WEITZ, MORRIS, «The Role of Theory in Aesthetics». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (Σεπτέμβριος 1956) 27-35.
- WHITE, HAYDEN, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- WILDE, ALAN, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1981.
- WINSTON, MATHEW, «Humour noir and Black Humor», στον τόμο, Levin H. (επιμ.) *Veins of Humor*, σ. 269-285.
- WORCESTER, DAVID, *The Art of Satire*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1940. (Περιλαμβάνεται στον τόμο Paulson R. (επιμ.), *Satura*, σ. 115-134).

- YATES, NORMAN, «The Concept of the Persona in Satire: A Symposium». (Περιλαμβάνεται στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 380-383).
- YATES, NORRIS W., «Norms, Moral or Other in Satire. A symposium», στον τόμο Fabian B. (επιμ.), *Satura*, σ. 409.
- YUNK, A. J., «The two faces of parody», *Iowa English Yearbook*, 8 (1963) 29-37.

## II

- «Χιούμορ». *Διαβάζω*, 124 (31 Ιουλίου 1985) 15-54.
- «Σάτιρα: λόγος οργής και αγάπης». *Πόρφυρας*, 83 (Οκτώβρης-Δεκέμβρης 1997) 5-24.
- ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ, «Η "Σοφία" της σάτιρας και η παρωδία». *Πόρφυρας*, ό.π., σ. 7-14.
- ΑΓΓΕΛΟΥ, ΑΛΚΗΣ, «Εμμανουήλ Ροΐδης». *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σ. 128-153.
- ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΒΑΓΓΕΛΗΣ, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1992.
- ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ, Ν. Π., «'Η παρωδία στη γλώσσα μας». *Μακεδονικόν Ἡμερολόγιον*, 1963, σ. 209-212.
- ΒΑΓΕΝΑΣ, ΝΑΣΟΣ, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*. Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 357.
- , «Δύσκολοι καιροί για την παρωδία». *Το Βήμα*, 24.3.2002.
- , «Η παρωδία στη νεοελληνική λογοτεχνία». *Το Βήμα*, 25.8.2002.
- ΒΑΛΛΩΡΙΠΗΣ, ΝΑΝΟΣ, «Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων». *Χάρτης*, 25/26, (Νοέμβριος 1988), σ. 91-92.
- , «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό». *Για μια θεωρία της γραφής*. Αθήνα, Εξάντας, 1990, σ. 151-172.
- , «Πρόλογος στο μοντερνιστικό χιούμορ Α'», ό.π., σ. 220-235.
- , «Πρόλογος στο μοντερνιστικό χιούμορ Β'», ό.π., σ. 186-219.
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, «Η ειρωνεία σαν λογοτεχνικός τρόπος». *Το Βήμα*, 9.5.1976.
- , «Η ειρωνεία στη νεοελληνική λογοτεχνία». *Το Βήμα*, 30.5.1976.
- , «Το ρομαντικό "απόσπασμα" στον Σολωμό». *Το Βήμα*, 17.7.1988.
- ΒΛΑΣΤΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, *Σωκράτης. Ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος*. Μτφρ.: Παύλος Καλλιγιάς, προλεγόμενα-επιμέλεια-μτφρ.: Αλέξανδρος Νεχαμάς, Αθήνα, Εστία, 1993. (α' έκδ. στα αγγλικά: *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*, 1991.)
- ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ, ΑΘΗΝΑ, «Μια άλλη ματιά στον ελληνικό υπερρεαλισμό: παρωδίες, 1939-1945». *Ελληνικά*, τ. 46, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 127-139.

- ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ, «Οδηγός ανάγνωσης εξαιρετικών στιγμών. Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνία [sic], παρωδία, χιούμορ*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2002, σ. 280», *Αντί*, 759 (22 Μαρτίου 2002) 63.
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980-1997. Οι στιγμές του νόστου*. Αθήνα, Νεφέλη, 1998.
- ΔΑΛΛΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, «Κώστας Βάρναλης». *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, ό.π., σ. 207-249.
- , *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη*. Κέδρος, 1988.
- , *Η σημασία και η χρήση ενός συμβόλου. Η «μαϊμού» στα κείμενα του Βάρναλη*. Γαβριηλίδης, 2003.
- ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ (συγκέντρωση-παρουσίαση-σχόλια), *Παρωδίες καθαφικών ποιημάτων 1917-1997*. Αθήνα, Πατάκης, 1998.
- ΔΕΡΤΙΑΝΗΣ, Γ. Β., *Ειρωνεία και σάτιρα*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1998.
- ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ. Θ., «Από τη σάτιρα στην ευθυμογραφία». *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, ό.π., σ. 305-325.
- ΚΑΣΙΝΗΣ, Κ. Γ., *Η Ρητορική των Διδαχών του Μηνιάτη*, τόμ. Α': *Η Αντίθεση*. Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν των Ωφελίμων Βιβλίων, 1999.
- , *Ονολογικές Μεταμορφώσεις. Πρόσωπα και Προσωπεία της Ελληνικής Σάτιρας*. Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 2004.
- ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ Δ., «Ο Ζαν Πωλ για το Χιούμορ». *Διαβάζω*, «Χιούμορ», 124 (31 Ιουλίου 1985) 20-21.
- ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ (επιμ.), *Τα παραμύθια της Χαλιμάς*, τ. Α'-Δ'. Αθήνα, Ερμής, 1988 - Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1994.
- , «Σωκράτης, Λάρας, Λουκής, Σίμων: Σχόλιο για τις περιτομές του "βυρνομανούς αιώνας" και για τον τζίφο τζούφικων εκδόσεων» *Πόρφυρας*, 110 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2004) 619-629. [Βλ. τώρα και στον τόμο *Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας. Μνήμη Άλκη Αγγέλου*. Πρακτικά Ι' Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, σ. 99-109].
- ΚΟΚΟΛΗΣ, Ξ. Α., «Cavaphis vulgatus aut demosiographicus». *Χάρτης*. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, 5/6 (Απρίλιος 1983) 733-737 (και ανάπτυξη με προσθήκες).
- , «Ανδρείελα-πράγματα-λάθη-εαυτούληδες· πλέγματα πλεγμάτων». *Περίπλους*, αφιέρωμα στον Γιάννη Σκαρίμπα, επιμέλεια Κατερίνα Κωστίου, 44 (Μάρτιος-Ιούνιος 1997) 96-112.
- , «Σκαριμπικά 3: αναμίξεις των φύλων και παρενδυσίες», *Μικροφιλολογικά*, 2 (φθινόπωρο 1997) 31-33.
- , «Σκαριμπικά 4: μάνα/Γησούς: παράλληλοι», *Μικροφιλολογικά*, 2 (φθινόπωρο 1997) 33. (Βλ. και: «Σκαριμπικά 3' και 4' (=συμπληρωματικά στα 3 και 4)», *Μικροφιλολογικά*, 3 (άνοιξη 1998) 34-35).
- ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ, *Παρωδία Εμπαικτική και Παρωδία Παιγνιώδης. Ο ανώνυμος «Σπανός» (14ος/15ος αι.) και ο «Κανών Περιεκτικός πολλών εξαιρέτων*

- πραγμάτων τῶν εἰς πολλὰς Πόλεις καὶ Νήσους καὶ Ἔθνη καὶ Ζῶα ἐγνωσμένων*», του Κωνσταντίνου Δαπόντε (18ος αι.). Περίπλους, 1997.
- , «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη». *Η ποίηση του κράματος, Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*. Επιμέλεια: Μιχάλης Πιερός, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 227-244.
- , «Γιώργος Σεφέρης: από την ειρωνεία στη σάτιρα;». *Νέα Εστία*, 1728 (Νοέμβριος 2000) 642-677.
- , «Στις "παρυφές" του ποιητικού έργου: Η παρωδία στο έργο του Σεφέρη». *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης*. Φιλολογική επιμέλεια: Μιχάλης Πιερός, Αθήνα, εκδ. Μεσόγειος, 2004, σ. 127-139.
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ, Γ., «Πάτερ Συνέσιος - Πάπισσα Ιωάννα. Ο "Συνέσιος" του Γιάννη Σκαρίμπα: άλλη μια μεταμφίεση της "Ιωάννας"», *Επί σκηνής ο λόγος*. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1992.
- ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ, «Ιστορία ενός γαιδάρου διηγημένη από αυτόν τον ίδιο εις τούς γαιδάρους του χωριού του», *Ἦθη, ἔθιμα καὶ δοξασίες τῆς Κεφαλονιάς*. Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1924, σ. 61-70.
- , *Ἴδου ὁ ἄνθρωπος*. Επιμέλεια: Γ. Γ. Αλισανδράτος, Αθήνα, Ερμής, 1970.
- ΜΙΚΕ, ΜΑΙΡΗ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*. Αθήνα, Κέδρος, 2001.
- ΜΟΥΛΛΑΣ, ΠΑΝ., «Αλέξανδρος Σούτσος». *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, ό.π., σ. 46-70.
- NETILLARD, CLAIRE, «Ο Κάλβος του Καρυωτάκη». *Σημειώσεις*, 38 (Φεβρουάριος 1992) 13-33.
- ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, *Ο πολιτικός Καρυωτάκης*. Αθήνα, Εστία, 1992.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Γ. Π., «Ό σατιρικός Καρυωτάκης». *Ἐφημερον σπέρμα (1973-1978)*. Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 263-283.
- , «Γιώργος Σεφέρης». *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα*, ό.π., σ. 275-304.
- , «Το ατελές ποίημα σε ξένους και Έλληνες ρομαντικούς». *Περίπλους*, 23 (φθινόπωρο 1989) 129-150.
- ΣΑΤΑΝΑΣ, «Το φίλημα», *Νουμάς* (Παρατίθεται στην Ανθολογία-Γραμματολογία *Η ελληνική ποίηση. Ρομαντικοί, Εποχή Παλαμά, Μεταπαλαμικοί*. Επιμέλεια Μιχ. Μερακλής, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, 1989, σ. 72).
- ΣΕΦΕΡΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, *Γιώργος Σεφέρης και Αντρέας Καραντώνης, Αλληλογραφία (1931-1960)*. Φιλολογική επιμέλεια: Φώτης Δημητρακόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988.
- ΣΕΦΕΡΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, Μαθιός Πασχάλης, *Τὰ ἐντερίζικα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Ευτυχίδης [Γ. Π. Σαββίδης], Αθήνα, Λέσχη, 1989.
- ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Ζ. Ι., «Το μαύρο χιούμορ: Η απόλυτη επανάσταση του πνεύματος». *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989.

- ΣΟΥΤΣΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, «Περί Σατύρας». *Ἑλληνική Πλάστιγξ*, 5 (Ιούλιος-Αύγουστος 1836) 140-156.
- ΣΟΥΤΣΟΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, *Ο Λέανδρος*. Επιμέλεια: Αλεξάνδρα Σαμουήλ, Αθήνα, Νεφέλη, 1994.
- ΤΖΟΥΓΑΝΑΤΟΣ, Ν., «Ανδρέας Λασκαράτος», *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π., σ. 98-127.
- ΤΡΙΒΥΖΑΣ, ΣΩΤΗΡΗΣ, «Δέκα και ένα άγνωστα στιχουργικά γυμνάσματα του Λαπαθιώτη». *Πόρφυρας*, 69 (Απρίλιος-Ιούνιος 1994) 149-151.
- ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ, ΕΛΕΝΗ, «Ο Μικρός Προφήτης και ο Μεγάλος Συγγραφέας», στον τόμο *Διονύσιος Σολωμός, Ἡ γυναίκα τῆς Ζάκυνθος*. Αθήνα, Ωκεανίδα, 1994, σ. 9-27.
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Σ. Ν., «Αμφισημία σε ποιητικά κείμενα: η περίπτωση της *Ορέστειας* και του *Δωδεκάλογου του Γόφτου*», στον τόμο *Κτερίσματα. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ιωάννη Σ. Καμπίση (1938-1990)*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 413-437.
- ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΟΥ, ΝΑΤΙΑ, «Η ειρωνεία στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα». *Διαβάζω*, 171 (15.7.1987) 42-55.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ, ΑΙΜ., «Δύο στοιχεία του μύθου: Αλληγορία και Σύμβολο στο μυθιστόρημα», στον τόμο *Ο αφηγηματικός λόγος*. Αθήνα, «Οι εκδόσεις των φίλων», 1979, σ. 224-229.

#### ΕΡΓΑ ΑΠΟ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΠΑΡΑΤΙΘΕΝΤΑΙ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

- ΒΙΖΥΗΝΟΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ, «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου», *Νεοελληνικά Διηγήματα*. Επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Αθήνα, Εστία, 1994, σ. 1-27 (α' έκδ.: 1980).
- , «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», ό.π., σ. 60-103.
- , «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξείδιον», ό.π., σ. 168-201.
- ΒΑΡΝΑΛΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ, «Ἡ Μπαλάντα τοῦ Κύρ Μέντιου», *Ποιητικά Πεζὸς Λόγος. Ἐλεύθερος Κόσμος*. Αθήνα, Κέδρος, 1951, σ. 201-205.
- [ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, Χ.], *Ἡ στρατιωτικὴ ζωὴ ἐν Ἑλλάδι*. Επιμέλεια: Mario Vitti, Αθήνα, Εστία, 1993. (α' έκδ.: 1870.)
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ, *Ποιήματα*. Ἴκαρος, 1977.
- ΕΛΙΟΤ, Τ. S., *The Complete poems and plays of T. S. Eliot*. London & Boston, Faber and Faber, 1969.
- ΚΑΒΑΦΗΣ, Κ. Π., *Τὰ Ποιήματα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Ἴκαρος, 1963.
- ΚΑΛΒΟΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ, *ᾠδαί*. Επιμέλεια: F. M. Pontani, Ἴκαρος, 1970.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Το μουσείο των αριθμών*. Αθήνα, Άγρα 2001.
- ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, Κ. Γ., *Τὰ ποιήματα (1913-1928)*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, 1992, σ. 158.

- ΛΑΓΙΟΣ, ΗΛΙΑΣ, «Μαράζι». *Τὸ βιβλίο τῆς Μαριάννας*. Αθήνα, Ἴκαρος, 1993.
- , *Ἡ ἔρημη γῆ*. Αθήνα, Ερατώ, 1996.
- ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, *Ὁ πολυπαθὴς*. Επιμέλεια: Ἄλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1989.
- ΠΙΤΣΙΠΙΟΣ, ΙΑΚΩΒΟΣ, *Ὁ πύθγκος Ξοῦθ ἢ Τὰ ἦθη τοῦ αἰῶνος*. Φιλολογική επιμέλεια: Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.
- ΡΟΪΔΗΣ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Ἡ Πάπυσσα Ἰωάννα*. Επιμέλεια: Ἄλκης Αγγέλου, Εστία, 1997.
- , «Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ», *Ἄπαντα*, τ. Δ', (1891-1893). Φιλολογική επιμέλεια: Ἄλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 9-18.
- , «Ἡ πρώτη του μόνομαχία», ό.π., σ. 85-89.
- , «Ἱστορία ἐνὸς σκύλου», ό.π., σ. 384-391.
- , «Ἱστορία μιᾶς γάτας», ό.π., σ. 392-402.
- , «Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου», *Ἄπαντα*, τ. Ε' (1894-1904). Φιλολογική επιμέλεια: Ἄλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 37-55.
- , «Τὸ παράπονο τοῦ νεκροθάπτου», ό.π., σ. 77-97.
- , «Ἡ μηλιά», ό.π., σ. 109-117.
- , «Μονόλογος εὐαισθήτου», ό.π., σ. 172-175.
- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ, *Καῦμοὶ στὸ Γριπονήσι*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1994.
- , *Τὸ θεῖο τραγί*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1993.
- , *Τὸ Βατερλώ δυὸ γελοίων*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1994.
- , *Ὁ κύριος τοῦ Τζάκ, Πάτς κι ἀπαγαί*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- , «Petroleum é Dijelmen Company», *Τρεὶς ἀδειες καρέκλες*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, σ. 9-20.
- , *Φυγὴ πρὸς τα εμπρός*. Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1997.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΣ, *Ἀνύπαρχτο λιμάνι*. Χαλκίδα, Διάμετρος, 1998.
- ΧΑΡΜΙΔΗΣ, ΠΛΑΤΩΝ [=ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΛΑΠΑΘΙΩΤΗΣ], «À la manière de...». *Πνευματικὴ Ζωή*, 41 (10.2.1939) 39.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ\*

<p>Αγγελάτος, Δημήτρης: 207            Αγγέλου, Άλκης: 62, 239            Αθανασόπουλος, Βαγγέλης: 182, 188            Ακινάτης, Θωμάς: 192            Αλισανδράτος, Γ. Γ.: 62            Ανδριώτης, Ν. Π.: 213            Αριστοτέλης: 39, 50</p> <p>Βαγενάς, Νάσος: 17, 28, 162, 216, 222, 228, 231, 238, 239            Βαλαωρίτης, Αριστοτέλης: 207            Βαλαωρίτης, Νάνος: 222, 269-270            Βάρναλης, Κώστας: 102, 239            Βάρων, Τερέντιος: 52            Βελέντζας, Σεραφείμ: 138            Βελουδής, Γιώργος: 142, 162            Βιζυηνός, Γεώργιος: 78, 89, 99, 165, 166, 182, 188-189, 190            Βλαστός, Γρ.: 154            Βογιατζόγλου, Αθηνά: 207            Βούλγαρης, Κώστας: 210, 212, 215 (βλ. και Παρατηρητής)            Βυζάντιος, Δημήτριος: 171</p>	<p>Γαραντούδης, Ευριπίδης: 216            Γεωργουλέα, Μαριζέτα: 42            Γιουβενάλης: 52            Γκόγκολ, Νικολάι Βασίλιεβιτς: 66            Γρυπάρης, Ιωάννης: 216</p> <p>Δάλλας, Γιάννης: 102            Δαπόντε, Κωνσταντίνος: 213, 220, 239            Δασκαλόπουλος, Δημήτρης: 207, 209, 210            Δερτιλής, Γ. Β.: 125, 127            Δημαράς, Κ. Θ.: 56            Δημητρακόπουλος, Φώτης: 208            Δημόπουλος, Χ.: 172            Δουβίτσας, Γιάννης: 20</p> <p>Εγγονόπουλος, Νίκος: 222, 270            Ελύτης, Οδυσσέας: 239            Εμπειρίκος, Ανδρέας: 207            Ευτυχίδης, Γ. Π. [Γ. Π. Σαββίδης]: 208            Θεόφραστος: 52</p>
--	--

\* Το Ευρετήριο Προσώπων περιλαμβάνει τα πρόσωπα που απαντούν στο κείμενο και στις σημειώσεις. Το Ευρετήριο Όρων λειτουργεί συμπληρωματικά προς τα περιεχόμενα και περιλαμβάνει: α) όρους που δεν εντοπίζονται από τα περιεχόμενα (π.χ. αφορισμός)· β) σημαντικές αναφορές σε θεωρητικούς όρους που σχετίζονται άμεσα με την ποιητική της ανατροπής και απαντούν και εκτός του οικείου κεφαλαίου (π.χ. ειρωνεία, εκτός των σελίδων 121-195) ή όταν προσδιορίζονται με κάποιον ιδιαίτερο τρόπο (π.χ. ειρωνεία του διλήμματος)· γ) όρους της κριτικής, όταν σχετίζονται άμεσα με το θέμα του βιβλίου (π.χ. διακειμενικότητα)· δ) λογοτεχνικά κινήματα. Στο Ευρετήριο Όρων οι σελίδες που σημειώνονται με μαύρα στοιχεία συνιστούν βασική αναφορά.

Στα Ευρετήρια δεν περιλαμβάνεται η Επιλογή Βιβλιογραφίας [σ. 279-291].

- Ιορδανίδης, Κώστας: 102  
 Καβάφης, Κ. Π.: 162, 166, 172, 209, 210, 211  
 Καζαντζάκης, Νίκος: 26  
 Κάλβος, Ανδρέας: 211-213  
 Καλλιγιάς, Παύλος: 154  
 Καλοκύρης, Δημήτρης: 219  
 Καμπίτσης, Ιωάννης Σ.: 166  
 Καραντώνης, Αντρέας: 208  
 Καραόγλου, Χ. Α.: 20  
 Καραχάλιος, Μιχάλης: 83, 121  
 Καρπούζου, Πέγκυ: 182  
 Καρυωτάκης, Κ. Γ.: 62, 211-213, 239  
 Κασίνης, Κ. Γ.: 101  
 Κατσαρός, Μιχάλης: 218  
 Κατσιγιάννη, Άννα: 20  
 Καψάλης, Διονύσης: 215  
 Κεντρωτής, Γιώργος Δ.: 252  
 Κεχαγιόγλου, Γιώργος: 20, 141, 238  
 Κοκόλης, Ξ. Α.: 91, 100, 210  
 Κοροπούλης, Γιώργος: 215  
 Κουιντιλιανός: 51-52  
 Κουτούζης, Νικόλαος: 100  
 Κωστίου, Κατερίνα: 62, 65, 117, 162, 182, 208, 212, 213  
 Λάγιος, Ηλίας: 215-218, 239  
 Λαδογιάννη, Γ.: 91  
 Λαπαθιώτης, Ναπολέων: 207  
 Λασκαράτος, Ανδρέας: 61-62, 72, 101  
 Λουκιανός: 52, 106, 189  
 Λουκίλιος: 51  
 Μαρτιάλης: 248  
 Μένιππος: 52  
 Μερακλής, Μιχάλης: 204  
 Μηλιάτης, Ηλίας: 93  
 Μικέ, Μαίρη: 90-91  
 Μουλιάς, Παν.: 19, 62, 166  
 Νερουλός, Ιακωβάκης Ρίζος: 176  
 Νεχαμάς, Αλέξανδρος: 154  
 Όμηρος: 92, 218  
 Οράτιος: 46, 52  
 Πάγκαλος, Θ.: 212  
 Παλαιολόγος, Γρηγόριος: 105, 107, 181  
 Παλαμάς, Κωστής: 204, 218  
 Πανάς, Παν.: 207  
 Παπάζογλου, Χρήστος: 20  
 Παπακώστας, Γιάννης: 17, 62  
 Παράσχος, Αχιλλέας: 204  
 Παρατηρητής [Κώστας Βούλγαρης]: 210  
 Παρίση, Αριστέα: 133  
 Πασχάλης, Μαθιός [Γ. Σεφέρης]: 208  
 Πέρσιος: 52  
 Πετρώνιος: 52  
 Πιερός, Μιχάλης: 162, 208  
 Πιτσιπίος, Ιάκωβος: 73, 159  
 Πλάτωνας: 189, 267  
 Πολίτης, Λίνος: 100  
 Πουλή, Μαντώ: 192  
 Ράλλη, Ιουλία: 66, 104  
 Ροΐδης, Εμμανουήλ: 62, 72, 75, 79, 82, 84, 85, 87, 99, 101, 107, 159, 160, 162, 166, 172, 188  
 Ρούσσου, Μάγια Μαρία: 272  
 Σαββίδης, Γ. Π.: 62, 142, 162, 208, 210, 213  
 Σαμουήλ, Αλεξάνδρα: 101  
 Σεφέρης, Γιώργος: 56, 62, 208, 218  
 Σιαφλέκης, Ζ. Ι.: 42, 269, 270  
 Σκαρίμπας, Γιάννης: 18, 65, 81-82, 89, 91, 100, 108-109, 160, 172, 182, 213-215, 273  
 Σολωμός, Διονύσιος: 56, 100, 141, 142  
 Σουλιώτης, Μ. Π.: 209

- Σούτσος, Αλέξανδρος: 62  
 Σούτσος, Παναγιώτης: 101  
 Σωκράτης: 138, 142, 154, 238, 246  
 Τζουγανάτος, Ν.: 62, 101  
 Τομανάς, Βασίλης: 26  
 Τριανταφυλλόπουλος, Νίκος: 213-214  
 Τριβιζάς, Σωτήρης: 207  
 Τσαντσάνογλου, Ελένη: 100  
 Τσιριμώκου, Λίζυ: 40  
 Τσίρικας, Στρατής: 139, 169  
 Abrams, M. H.: 37, 102  
 Amiel, Henri Frédéric: 128  
 Anderson, William S.: 60, 93-94  
 Aquien, Michèle: 38  
 Bakhtin, Mikhail: 67, 202, 229  
 Balzac, Honoré de: 141  
 Barthes, Roland: 29-30, 146, 147, 148-149, 268  
 Barzun, Jacques: 195  
 Bate, Jackson W.: 220  
 Baudelaire, Charles: 39-40  
 Baudin, Henri: 253  
 Beaton, Roderick: 162  
 Beckett, Samuel: 259, 275  
 Ben-Porat, Ziva: 235  
 Bennett, Alan: 197  
 Bentley, Eric: 63  
 Bergler, Edmund: 72, 119  
 Bergson, Henri: 26, 39, 63, 70, 91, 98, 104, 118, 251, 258  
 Bonghi, R.: 244  
 Booth, Wayne: 25, 29, 58, 61, 94, 123, 124, 127, 130-131, 133, 149, 155, 157-158, 185-186  
 Borges, Jorge Luis: 218, 219  
 Brecht, Bertolt: 67, 116  
 Bredvold, Louis I.: 113-115  
 Breton, André: 268-269, 270-271  
 Brill, A. A.: 282  
 Brooks, Cleanth: 129  
 Büchner, Georg: 66  
 Butler, Judith: 30  
 Byron, George Gordon Noël Lord: 44  
 Casaubon, Isaac: 37  
 Chapman, J. Antony: 255  
 Chaucer, Geoffrey: 97  
 Clark, Arthur Melville: 32, 73, 110-111, 132, 259, 260  
 Colebrook, Claire: 134, 150, 194, 275  
 Congreve, William: 262  
 Conrad, Peter: 134  
 Croquette, Bernard: 175  
 Crosman, Inge: 222  
 Cuddon, J. A.: 37, 102, 132, 243, 244, 260-261  
 Culler, Jonathan: 150-151  
 Dan, Sperber-Dreide, Wilson: 123  
 Dane, Joseph A.: 130, 134, 139, 141, 146, 149, 227, 233  
 Davenport, Guy: 93  
 Davis, Joe Lee: 200, 223

- Davis, Milner Jessica: 104  
 De Man, Paul: 29-30, 102, 139, 149-150, 268  
 Della Terza, Dante: 251  
 Delepiere, Octave: 226  
 Deleuze, Gilles: 29, 263-265, 275  
 Dentith, Simon: 228, 229  
 Derrida, Jacques: 29, 147-148, 149, 150, 265  
 Diem, J. M. Ziv A.: 255  
 Docker, J.: 229  
 Donne, John: 52  
 Dupriez, Bernard: 38, 102, 244, 260
- Efron, Arthur: 94  
 Ehrenpreis, Irvin: 93-96  
 Eichenbaum, Boris: 66  
 Eliot, T. S.: 217-218, 261  
 Elliott, Robert C.: 25, 41, 51-52  
 Émelina, Jean: 114, 253-255, 257  
 Esar, Evan: 247-249  
 Escarpit, Robert: 244, 250
- Fabian, Bernhard: 25, 50, 51, 53, 58  
 Feinberg, Leonard: 21, 27, 48-50, 54, 55, 57, 58, 62-63, 64, 65, 66, 69-71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 84, 85, 87-89, 90, 91, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 118-119, 171  
 Fichte, Johann Gottlieb: 135, 137, 138  
 Flaubert, Gustave: 151  
 Foot, Hugh C.: 255  
 Foucault, Michel: 146  
 Fowler, H.W.: 262  
 France, Anatole: 192  
 Free, William N.: 98  
 Freud, Sigmund: 39, 60, 109, 119, 132, 258, 261, 271  
 Freynd, Winfried: 233  
 Frye, Northrop: 27, 32, 41-46, 48, 50, 51, 52, 59, 60, 67, 125, 227, 259
- Furst, Lilian R.: 133, 134-135, 140, 142, 144  
 Gasset, Ortega Y.: 145  
 Genette, Gerard: 24, 31, 225-226, 231  
 Girard, René: 138  
 Giraudoux, Jean: 253  
 Gray, Martin: 38, 102  
 Grojnowski, Daniel: 246, 255  
 Guattari, Felix: 263
- Hall, James B.: 63  
 Hallward, P.: 30  
 Halsall, Albert W.: 102  
 Hamon, Philippe: 143-144, 172, 194, 269  
 Handwerk, Gary J.: 151  
 Hawthorne, Nathaniel: 98  
 Hegel, Georg: 135, 138, 139, 143, 144, 271  
 Heine, Heinrich: 143  
 Hettner, Hermann: 134  
 Hight, Gilbert: 24, 27, 46-47, 53, 73, 104, 118, 132, 199  
 Hodgart, Matthew: 27, 47, 49, 52-53, 55, 68-69, 73, 105, 115, 261-262  
 Hooker, Edward N.: 245  
 Howard, Donald: 97  
 Hutcheon, Linda: 16, 30, 31, 127, 131, 147-148, 151-153, 154, 156, 192, 201, 220-222, 223, 224-225, 226, 227, 228-229, 230, 232, 233-234, 236, 238
- Illiano, Antonio: 244  
 Iswolsky, H.: 67
- Jameson, Frederic: 202, 228-229  
 Jankélévitch, Vladimir: 30, 83, 102, 121, 128, 138, 140, 152, 160, 163, 164, 177, 194, 199, 255, 257  
 Jardon, Denise: 116, 249, 253

- Jarry, Alfred: 67, 253, 257  
 Jaus, H. R.: 224  
 Jean-Paul βλ. Richter, Jean Paul  
 Johnson, Dr.: 123, 127, 128  
 Joyce, James: 141, 218
- Kant, Immanuel: 138  
 Kaufer, D. S.: 132  
 Kayser, Wolfgang: 67, 77  
 Keeley, Edmund: 162  
 Kenner, Hugh: 124  
 Kernan, Alvin: 27, 48, 56, 59, 64, 66, 77, 97-98, 111, 115, 116  
 Kiely, Robert: 261  
 Kierkegaard, Sören: 30, 32, 128, 143, 264, 265, 267  
 Kinsley, William: 114  
 Kiremidjian, David: 24, 227-228, 230, 234  
 Knickerbocker, Conrad: 276  
 Knox, Norman: 29, 94, 127, 131, 157, 158, 185-186, 245, 258, 262, 263  
 Knox, Ronald A.: 32, 40, 258  
 Koestler, Arthur: 76  
 Kris, Ernst: 66  
 Kundera, Milan: 143
- Lacan, Jacques: 146, 151  
 Lambotte, Marie-Claude: 246, 252  
 Lang, Candace: 29, 32, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152-153, 195, 263, 264-268  
 Lanson, Gustave: 226  
 Lehmann, Paul: 24  
 Levin, Harry: 251  
 Lewis, Wyndam: 58, 63  
 Leyburn, Ellen Douglas: 59, 102  
 Liede, Alfred: 202  
 Lukác's, Georg: 138-139  
 Lyotard, Jean-François: 29, 265
- MacQueen, John: 102
- Magny, Claude-Edmonde: 141  
 Maguire, Robert A.: 66  
 Mann, Thomas: 67, 192  
 Marin, Louis: 265  
 Martin, David S.: 205  
 Martin, Graham Dunstan: 140  
 Maynard, Mack: 97  
 Mayne, Fred: 32, 262-263  
 Mayoux, Jean-Jacques: 273  
 McCarthy, Mary: 63  
 Merchant, Moelwyn: 133  
 Mizner, Wilson: 21  
 Molinié, Georges: 38  
 Morier, Henri: 245, 246, 260, 271  
 Muecke, David: 24, 28, 31, 74, 79, 123, 124, 125, 126-127, 128-129, 130-131, 133, 135-136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 153, 155, 156-158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 176-177, 178, 180-181, 182, 183-184, 185-186, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 199, 204, 231  
 Müller, Adam: 142  
 Murdoch, Iris: 218
- Nabokov, V.: 217, 218  
 Neruda, Pablo: 67  
 Netillard, Claire: 213  
 Noguez, Dominique: 249  
 Nietzsche, Friedrich: 144, 150  
 Novalis: 138
- O' Hara, Daniel: 147
- Pagliato, Harold: 85  
 Patton, Paul: 264  
 Paulson, Ronald: 27, 38-39, 40, 41, 47, 48, 51, 55, 56, 258  
 Paz, Octavio: 272  
 Petro, Peter: 25, 27, 49, 53-54, 57-58, 59, 61, 67, 70, 77, 199, 223  
 Pinkus, Philip: 59

- Pirandello, Luigi: 32, 141, 244, 245, 247, 251-252, 256, 258  
 Poirier, Richard: 217, 218-219, 221-222  
 Pontani, F. M.: 211  
 Pope, Alexander: 35, 52, 245, 261  
 Preisendanz, Wolfgang: 255  
 Proudhon, Joseph: 192  
 Proust, Marcel: 141, 150  
 Queneau, Raymond: 65  
 Rabelais, François: 67, 117, 175  
 Rabinowitz, Peter: 222  
 Richards, I. A.: 123  
 Richter, Jean Paul: 137, 138, 244, 246, 252  
 Riewald, J. G.: 201, 204, 205, 222, 231  
 Rilke, Reiner Maria: 150  
 Röhrich, Lutz: 206  
 Rose, Margaret A.: 24, 31, 200-201, 202-206, 223, 224-225, 231-232, 235-236, 237-238  
 Rosenheim, E. W. Jr.: 27, 41, 50, 56, 57, 94, 127  
 Rousseau, Jean Jacques: 150  
 Sacks, Sheldon: 51  
 Sangsue, Daniel: 226, 227, 230, 257-258  
 Sareil, Jean: 64-65, 116-117, 119, 172  
 Sartre, Jean Paul: 146  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: 137  
 Schiller, Friedrich: 137  
 Schlegel, Friedrich: 129, 136-140, 142, 144, 145, 149, 151, 237, 251  
 Schmidt, Henry J.: 66, 77  
 Schoentjes, Pierre: 70, 131, 145, 148, 153, 171, 175, 186, 192-193, 205-206, 250-251, 257  
 Scholes, Rober: 275  
 Schoonover, Henrietta S.: 255  
 Schopenhauer, Arthur: 72  
 Schulz, Max F.: 269, 272, 275-276  
 Sedgewick, G. G.: 127  
 Shakespeare, William: 188, 261  
 Shaw, Bernard: 73, 263  
 Shaw, Michael: 224  
 Shlonsky, Tuvia: 235  
 Solger, Karl: 137, 138, 139, 142  
 Sontag, Susan: 50  
 Spacks, Patricia Meyer: 53, 115-116  
 Spivak, Gayatri Chakravorty: 147  
 Stafford, William: 93  
 Suleiman, Susan P.: 222  
 Swift, Jonathan: 52, 63, 262  
 Testa, Daniel P.: 244  
 Thomson, Philip: 66  
 Thorpe, Peter: 60-61  
 Tibbetts, A. M.: 59-60  
 Tieck, L.: 139  
 Topsfield, Valerie: 259  
 Twain, Mark: 241  
 Vitti, Mario: 173  
 Weitz, Morris: 25  
 White, Hayden: 125-126  
 Wieland, Christof Martin: 77  
 Wilde, Alan: 29, 126, 146  
 Wilson, Dan Sperber-Dreide: 123  
 Winston, Mathew: 270-271, 272-273, 275  
 Wisstein, U.: 67  
 Wittgenstein, Ludwig: 25  
 Worcester, David: 24, 40, 49, 54, 55-56, 59, 65-66, 73, 132, 176, 199  
 Yates, Norman: 93, 98-99  
 Yates, Norris W.: 58  
 Yunk, J. A.: 236  
 Zuber, Roger: 38

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ

- αίνιγμα: 155, 248  
 αληθοφάνεια: 64, 135, 180, 273  
 αλληγορία: 44, 47, 50, 70, 112, 126, 150, 165, 268// σατιρική: **101-102**, 112  
 αμφισημία: 121, 141, 148, 161, **166**, 179, 188, 191  
 αναγωγή στο παράλογο 72, **74-76**, 98, 110, 112  
 ανέκδοτο: 52, 104, 248  
 αντίθεση: 29-30, 41, 53, 65, 70, **79-80**, 84, 112, 123, 126, 131, 137, 139, 147, 173, 179, 182, 187, 211, 212, 213, 236, 251, 257, 259, 260, 264, 271  
 αντίφραση: 89, 123  
 αποδομισμός: 150, 152, 263  
 αστείο: 104, **132-133**, 174, 247, 248, 261-262, 271  
 αυτοαναφορικότητα: 31, 44, 126, 177, 206, 220, **223**, 227, 228, 265  
 αυτοειρωνεία: 124, 131, 133, 158  
 αυτοπαρωδία: 216, 217, **218-220**, 219, 221, 237  
 αφορισμός: 41, 47, 137, 170, 247, **248**  
 βωμολοχία: 133  
 γελοιογραφία: 253, 260  
 Γενιά του 1880: 204, 207  
 γκροτέσκο: 23, 28, 59, **64-67**, 73, 77, 124, 125, **126**, 127, 231, 257, 269, 273  
 γρίφος: 248  
 διακειμενικότητα: 31, 177, 223, **224**, 228  
 ειρωνεία  
 αβέβαιη: 147 // αθώα: **182-183**, 191, 248 // αισθητική: 153 // απλή: 187, 191 // απρόσωπη: 31, 184 // ασταθής: 130 // αυτοπροστατευτική: 153, 193, 205 // αυτούποτιμητική: **180-181**, 185, 186 // βαριά: 154-155 // διαζευκτική: 146 // διορθωτική: 136 // δραματική: 40, **87-89**, 124, 188, 191 // δραματοποιημένη: **183-185**, 191 // ηθική: 151 // κοσμική: 64, **88-89**, 124, 187 // λεκτική: 40, 70, 74, 79, 87, 88, 89, 112, 123, 124, 132, 154, 156, 176, 186, 187, 199, 237, 256 // μέσω αναλογίας: 165, 191 // μέσω αταραξίας: 160 // μεταβατική: 146 // μεταμοντέρνα ή άλλη: 29, 126, **150-151**, 265 // μοντέρνα: 143, 144, 150, 169, 250, 256 // μπαρόκ: 30, 146, **148-149**, 268 // μυθιστορηματική (romanesque): **138-139** // περιορισμένης εξαπάτησης: **186** // πικρή: 154 // ρομαντική: 28, 32, 124, **133-137**, **139-140**, 143, 144, 145, 169, 237, 238, 251, 256, 267, 271, 272 // στιγμιαία: 185 // συγκεκριμένη: 28 // σωκρατική: 124 // της απόστασης: 188 // της τύχης: 64, 89, 187 // του διλήμματος: **190**, 191, 293 // των καταστάσεων: 40, 88, 124, 154, 183, **187**, 191 // των τρόπων: 124, **180**, **186** // υφολογικά σηματοδοτημένη: 24, 31, 79, 157, **170-176**, 191, 199, 231 // φιλοσοφική: 124, 136, 140, 146 // ως πλάγιο μέσο: 186

- ελαφρός στίχος: 248  
 έμμεσος δραματικός αφηγητής: 93  
 έπαινος μέσω κατηγορίας: **160**, 166, 186, 191  
 επίγραμμα: 248  
 έπος: 44, 126  
 ευθυμογραφία: 56  
 ευφυσόληγημα: 31, 32, 89, 248, 252
- θέατρο  
 επικό: 116 // του παραλόγου: 59, 64, 104, 108, 272
- καλαμπούρι: 248  
 καρικατούρα: 23, 28, 56, 66, 68, **76-78**, 98, 112, 158, 174, 199, 205, 223, 231, 236, 248, 254, 260 // χιουμοριστική: 260  
 κατηγορία μέσω επαίνου: 157, **158-160**, 179, 186, 191  
 κυνισμός: 59, 83, 89, 110  
 κωμικό: 26, 32, 37, 39, 40, 54, 55, 64, 65, 71, 76, 78, 81, 88-89, 91-92, 104, 113, 115, **116-117**, 124, 126, 127, 174, 176, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 211, 212, 223, 224, 225, 227, 232, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 252, 254, 255, 256, 257, 261, 271, 273 // απόλυτο: 39 // ενδειγματικό: 39 // της υπερβολής: 85  
 κωμωδία: 26, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 50, **54-56**, 69, 70, 77, 79, 98, 104, 125, 126, 201, 234, 243, 251, 272
- λιτότης: **177-178**  
 λογοκλοπή: 21, 206, 232  
 λογοπαίγνιο: 109, 248, 260  
 λουδορία: 40, 52, 60, 72, **73-74**, 111, 112, 125, 167, 176, 233
- μενίπεια σάτιρα: 52
- μεταγλώσσα: 146, 150, 237  
 μεταμοντέρνο: 202, 222, 228 // μεταμοντέρνα λογοτεχνία: 131, 146, 151, 265-266 // μεταμοντέρνα τέχνη: 228  
 μεταμόρφωση: 24, 31, 69, 134, 200, 224, 225, 226  
 μεταμπίεση: 23, 31, **90-92**, 96, 174, **175-176**, 213 (βλ. και παρενδυσία)  
 μεταφορά: 68, 81, 111, 126-127, 166, 254  
 μίμηση: 24, 31, 68-69, 110, 126, 158, 175, 176, 178, 200, 201, 202, 204, 205, **206**, 216, 220, 221, 224, 226, 229, 235, 236, 238, 249
- mise en abîme: 141  
 μοντερνισμός: 133, 137, 143, 145-146, 218-219, 229, 238, 250, 263 // μοντέρνα λογοτεχνία: 64 // μοντέρνα θεωρία: 124, 135  
 μπουρλέσκο: 23-24, 31, 40, 70, 73, 98, 112, 158, **174-175**, 176, 199, 200, 201, 211, 223, 224, 231, 232, 233, 260  
 μυθιστόρημα: 25, 47, 119, 135, **138-139**, 141, 200, 260, 269 // κωμικό: 59 // μοντέρνο: 141 // πικαρικό: 43
- Νέα Κριτική: 40, 47, **129-131**, 132, 143
- ουτοπία: 44, 47
- παράδοξο: 53, **84-85**, 112, 124, 127, 134, 137, 142, 190, 206, 208, 227, 270, 272  
 παράθεση: 72, 113, 187, 202, 206, 224, 232  
 παράλογο: 64, 72, 73, **74-76**, 98, 125, 149, 180, 246, 253, 257, 259, 269, 270, 273  
 παραπλανητική παρουσίαση: 72, 74, 95, **168-169**, 179, 191  
 παρενδυσία/travesty: **175-176** (βλ. και μεταμπίεση)

- παρωδία: 15, 18, 23-24, 31, 38, 40, 44-47, 49, 53, 69, 70, 73, 79, 81, 90, 98, 104, 113, 148, 152, 157, 158, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 249, 253, 257, 274, 277 // σοβαρή: 175, 225, 239  
 pastiche: 31, **205-206**, 215, 224, 226, 228, 229, 232, 233  
 persona: βλ. προσωπείο  
 πνεύμα: 32, 51, 83, 112, 243, **260-263**  
 poète maudit: 276  
 ποίηση  
 δημοτική: 218 // κωμική: 174, 201 // λυρική: 126, 129  
 προσβολή: 69, 72, 73, **109**, 112  
 προσωπείο: 27, 46, 52, 63, 69, 70, 86, **93-100**, 101, 112, 156-157, 181-182, 248 // ειρωνικό: 72, 249
- ρεαλισμός: 42, **64-65**, 67, 68, 69, 125, 251, 275 // ρεαλιστικό: 64  
 ρομαντισμός: 127, 128, 131, **133-136**, 141, 142, 143, 145, 147, 204, 245, 246, 252, 255, 271 // ρομαντική λογοτεχνία: 42, 119, 150 // ρομαντική σχολή: 207 // ρομαντική τέχνη: 271 // ρομαντικό θέμα: 43, 45 // ρομαντικοί συγγραφείς: 273 // γερμανοί ρομαντικοί: 246
- σαρκασμός: 38, 49, 52, 56, 110, **131-133**, 154, 178 // σαρκαστική διατύπωση: 72
- σάτιρα  
 μεταφυσική: 58-59 // μοντέρνα: 38, 53, 57-58, 61, 66, 70, 132, 199, 256 // πειστική: 41 // σωφρονιστική: 41
- στρουκτουραλισμός: 146, 264  
 σύμβολο: 42, 46, 47, 69, 70, **100-101**, 102, 112, 126, 150
- τραγική ειρωνεία: βλ. δραματική ειρωνεία, ειρωνεία των καταστάσεων  
 τραγωδία: 25, 41, 42, 44, 45, 46, **47-48**, 56, 63, 77, 79, 119, 125, 126, 194  
 travesty: βλ. παρενδυσία
- υπαινιγμός: 79, **164**, 179, 191, 232, 235  
 υπαρξισμός: 67, 269  
 υπερβολή: 39, 52-53, **73-74**, 76-78, 85, 112, 115, 129, 148, 154, 178, 179, 201, 205, 223, 227, 236  
 υπερκειμενικότητα: 31, **225-226**  
 υπερρεαλισμός: 207, **268-272**  
 υπερτονισμός: 157, **178**, 191  
 υφολογική τοποθέτηση: **171-173**, 176, 199
- φάρσα: 31, 104, 126, 178, 232, 254  
 φαρσοκωμωδία: 73, 104  
 φορμαλισμός ρώσικος: 31 // φορμαλιστές ρώσοι: 202, 226
- χιούμορ  
 ανόθευτο: 259-260 // αντικειμενικό: 271 // καταστάσεων: 243 // λεκτικό: 243, 266 // μαύρο: **269-276** // νοθευμένο: **110**, 260 // ρομαντικό: 244
- ψευδοηρωικό είδος: 24, 31, 40, 158, **173-174**, 176, 179, 191, 199, 231  
 ψευδορεαλισμός: **64-65**



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΩΣΤΙΟΥ

*ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ  
ΣΑΤΙΡΑ • ΕΙΡΩΝΕΙΑ • ΠΑΡΩΔΙΑ • ΧΙΟΥΜΟΡ*

ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ  
ΑΠΟ ΤΟ «ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ». ΤΗΝ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ  
ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΕΚΑΝΕ Η ΜΑΡΙΑ ΙΩΑΝΝΟΥ. ΤΥΠΩ  
ΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΓΕΛΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΚΑΙ ΒΙ  
ΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΟΥ  
ΝΤΑ ΚΑΙ ΧΡΗΣΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΚΔΟ  
ΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ, ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 6, 10680 ΑΘΗΝΑ  
ΤΗΛ. 210 3607744 - FAX 210 3623093

Αρ. έκδ. 1158